КІНО

№ 6
7

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

„КІНО"

До участи в журналі запрошено найкращі культурні, літературні та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртуватиме біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. и.

Адреса редакції: Харків, Площа Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

стор.

Зміст № 6—7 «Кіно»

Художні роботи малярів О. Довженка, Сидорова, Болотова, Глухова, Іванова та Босулаєва.

ВИДАЄ
ВУФКУ

„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво“
ЛЕНІН

„КІНО“
ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 6—7 **Травень, 1926 року** **№ 6—7**

Режим економії в кіно-промисловості

Кампанія режиму економії, що її своєчасно почали й що дала в багатьох галузях нашого господарства помітні наслідки, особливо пильно мусить провадитися в кіно-промисловості. Бо жодна галузь нашого господарства не потрібує такої детальної і уважної перевірки та врегулювання системи виробничих витрат, як кіно-індустрія.

Почнемо хоч-би з того, що кіно - промисловість фактично не знає не лише точних, але й навіть приблизно-орієнтовочних виробничих планів та кошторисів. Кошторис на ту або иншу картину складається, скажемо, на 40—50 тисяч, а після закінчення її і здачі в прокат, вона коштує 100—150 тисяч. Це виникає з багатьох причин, що є специфічними для кіно-виробництва, а тому, що багато з цих причин за певними умовами можна уникнути, слід їх з'ясувати та вивчити.

Найбільше лихо нашої кіно-справи, що вносить особливу безґрунтовність та непевність, а значить і безплановість у виробництво — це те, що наша техніка не відповідає нашому виробничому розмаху.

Всі ми маємо надзвичайно великі апетити, ми усі знемагаємо, бажаючи дати світові щось грандіозне й досі не видане, а що нового можемо ми дати, після кращих фільмів американського й німецького виробництва, тим більш, що усі прагнення наші, на жаль, направлені в бік постановки та технічної грандіозности, а не в бік утворення дійсно революційної, так змістом, як і формою, картини, що має бути протилежною шаблону буржуазно-европейського та американського кіно. Постановка картини починається у нас з того, що режисер поволі все більш і більш розмахується («суне на бойовика»), в середині постановки переконує себе й других в тому, що він зробить щось надзвичайне, потім роблять кілька великих і коштовних експедицій в різні кінці СРСР, знимають кілька масовок з тисячами людей і будують багато великих декорацій (успіх

„Гамбург“—Робітник напередодні повстання

«Багдадського злодія» не дає спокою). Усе це разом збільшує витрати на постановку на 200—300, а иноді й більше відсотків, а картина виходить такою, якою вона взагалі може вийти з радянської невдосконаленої фабрики. Ідеологічно-ж така картина, звичайно, слаба; та де-ж тут було дбати за ідеологію режисерові, захопленому постановочністю та грандіозністю техніки. Що з цього виходить, можна побачити в кожному кіно, де демонструється радянська картина.

Становище ускладняється ще тим, що керовники виробництва, за усім щирим бажанням змінити це становище, внести де-яку систему у виробництво, часто позбавлені змоги що небудь реальне зробити. Процеси знимальної роботи над картиною в нашій відсталій техниці не подаються попередньому плануванню й розрахунку, і лише той режисер, що безпосередньо працює над картиною, в процесі роботи може їх регулювати, і тим самим також регулювати суму витрат на постановку. Наші режисери, незалежно від їхніх здібностей та досвіду, прикладають усіх сил, щоби збільшувати витрати на постановку, часто гадаючи компенсувати цима витратами на картину свій невеликий досвід та малі здібности.

Але навіть в тих галузях роботи, де можливе стійке керування й більш-менш точний розрахунок, дуже важко що небудь вжити, коли цього не бажає фахівець. Через це наше виробництво залежить не лише від бажання його керовників, але й від стихії різних домагань та бажань режисерів та инших фаховців. Усе це є наслідком катастрофічного браку фаховців. Полювання на кіно-фаховців стало найпоширенішим спортом наших кінематографістів. Звичайне явище в СРСР, що одна фабрика одверто переманює до себе фаховців з другої фабрики. Яке тут може бути керування, планування, а, значить, і економія коштів, коли, здебільшого, директор фабрики мусить завше турбуватися за те, щоби його оператор, або лаборант, або режисер несподівано не опинився-б на иншій фабриці. (Це, звичайно, стосується до бідних кіно-організацій). Найбільш цікаве те, що режисерів приваблює не лише більша платня, але й можливість одержати велику постановку. Фабрика, запрошуючи того або иншого фаховця, мусить обіцяти таку перспективу. Це для нас особливо небезпечно, бо через це уся лінія нашої виробничої політики регулюється стихійно, й хибує на ухил до грандіозних постановок фільмів а-ля «Багдадський злодій». Замісць того, щоби поволі збільшувати свою продукцію і в такий спосіб збільшити свій вплив на масового глядача, тоб-то, коротко кажучи, замісць виконання культурних, освітніх та політичних завдань радянського кіно, наше виробництво виснажується через величезні витрати на постановку окремих «бойовиків», у догоду шанолюбству та кар'єризмові якого небудь ново-випеченого режисера; і от маємо мізерне підроблення під европейську кіно-техніку, засмачене рожевою, найпримітивнішою агітаційністю. З нашими невеликими коштами — а кіно-промисловість особливо бідна на кошти, — тим більш злочинно марно витрачати кошти. Наше-ж виробництво, через таку постановку справи, не росте й не поширюється, а навпаки,—занепадає. Яскравий приклад цьому бачимо на московських кіно-фабриках.

„Тарас Шевченко"—„Визволитель" Олександр II в своюму кабінеті з міністром Адлербергом

Безумовно, таке провадження роботи, як от його там спостерігаємо, роботи, що має величезну вагу й значіння в справі будування загальної, а не лише кінематографічної, радянської культури,— є провадження по меншій мірі необмірковане та необережне. Величезні кошти витрачалися, а що маємо? Де справжні твори революційної кінематографії? Їх обмаль, їх дуже й дуже мало.

В цьому неправильному й шкідливому ухилі більшости радянських кіно-установ, в цій неймовірній залежності від кіно-фаховців, що її абсолютно не знають инші галузі промисловости, і що існує тут саме через хворобливу конкуренцію поміж різними фірмами,— в цьому й полягає справа непродукційних витрат в кінематографії. Відсутність стовідсоткового твердого керовництва у виробництві, неможливість реалізувати наперед складені плани через ненормальні відносини з фаховцями, — це все позбавляє всякої змоги провадити здоровий і конче потрібний режим економії.

Берегти копійку, що її вкладено в радянську кіно-індустрію,—це значить збільшувати й підвищувати нашу продукцію. Помиляються (та ще й як помиляються!) ті, що гадають, ніби величезні кошти, витрачені на постановку фільму,— вже запорука за якість його. Кошти коштами, і не слід гадати, що економія в кінематографії полягатиме в тому, що берегтимуть кілька метрів плівки, коли треба перезняти якусь сцену. Така «економія» дрібниць може лише завадити роботі.

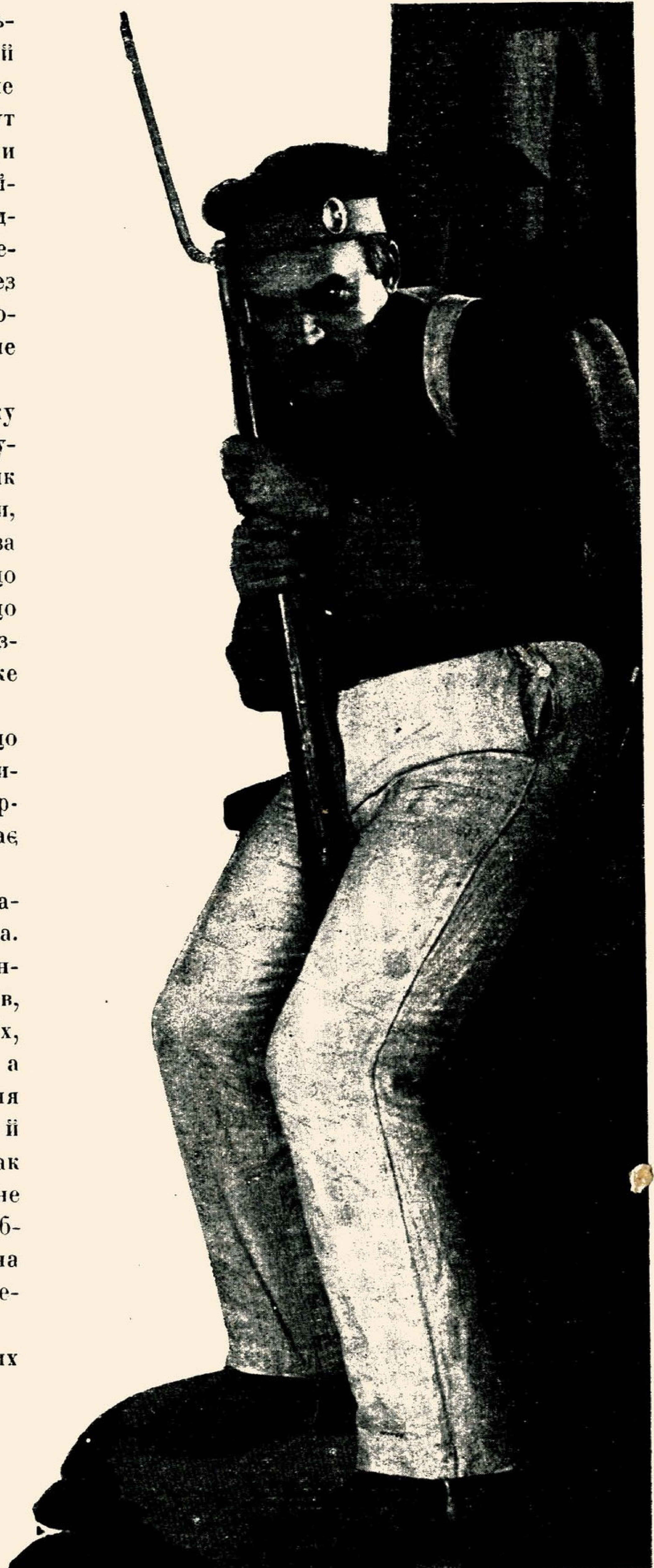
Думка в передовій «Правди» (№ 89) про те, що не можна кампанію режиму економії зводити до питання про звільнення зайвого кур'єра або друкарщиці у правлінню треста, найбільше значіння має в кінематографії.

Не в кількох метрах плівки, ніби то марно витраченої на постановку того або иншого фільму, справа. Справа в правильній організаційній структурі радянської кінематографії Не «полювання» на режисерів, а готування й висування нових молодих кадрів своїх, радянських режисерів, не «розмах на бойовики», а старанна, ретельна й пильна робота для створення дійсно революційного, породженого революцією й просякнутого революцією, фільма, що з боку так технічного, як і художнього був-би ані трохи не гірший за фільм закордонного буржуазного виробництва. Оце ті перші і найголовніші підвалини, на яких мусить будуватися здоровий та правильний режим економії в радянській кінематографії.

Марнотратство, нерозважне витрачання наших обмежених коштів і нашого дорогого часу, непотрібні знимальні експедиції, що вимагають шалених коштів і часто-густо не дають жаданих наслідків, невміння раціонально поставити й правильно організувати роботу режисерських груп, зайве часом, ба навіть шкідливе намагання наших робітників робити обов'язково, чого-б це не коштувало, «грандіозні бойовики»—все це треба знищити, бо такі перепони, можливо, що на перший погляд і незначні, дуже заважають буйному і потужному розвиткові революційної кінематографії.

Кіно-виробництво, що хоріє на всі хвороби, можливі в нашому господарстві, мусить стати в першій черзі, щоби вилікуватися від своїх хвороб.

С. Орелович



„Тарас Шевченко"—Тарас в москалях

„Тарас Шевченко“

Тарас працює за козачка в поміщика Енгельгардта

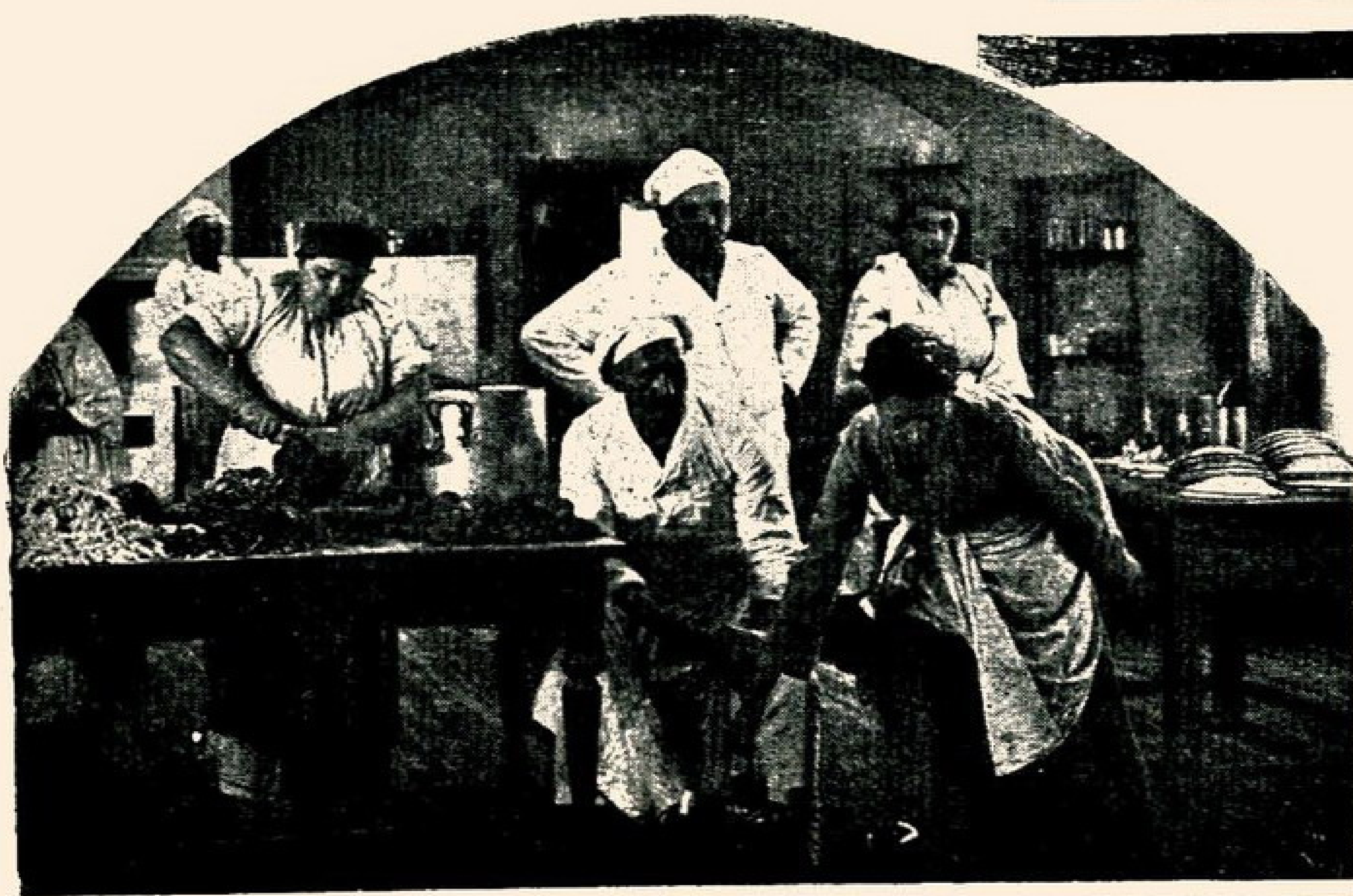
Тараса жандарі допитують у Шлисельбурзькій фортеці

Тарас на засланні. Його єдині товариші: діти калмуків, що кочують поблизу Аралу, місця Тарасового заслання

Тараса відправляють на заслання.

Він прощається з товаришами

Посередині: молодий Тарас



Тарас—на кухні в поміщика

Старий Тарас

КІНО ТРИБУНА

Дилетантизм, халтура та культура

Про сценаристів без кваліфікації й про те, як неможна стати сценаристом.

Читати вірші,—це перша ступінь до того, щоб навчитися їх писати.

Десятки, коли не сотні починаючих кіно-драматургів не знають, як виглядає, «який з себе на вигляд» сценарій,—«живий» сценарій, по якому робиться фільм.

За останній час кіно-журнали та видавництва, що випускають кіно-літературу, намагаються задовольнити попит починаючих тим, що друкують уривки зі зразкових сценаріїв («1905 рік» Агаджанової-Шутко й «Нібелунги» Теа Гарбу у «Кіно-журналі АРК», «Господар землі» у книжці Вознесенського «Мистецтво екрану») і видають популярні книжки по техніці сценарія.

Можна робити і те і друге. Зокрема слід вітати з'явлення в друку зразків сценарної літератури. У майбутньому цей звичай приведе до того, що поруч із фільмотеками з'являться книжні схованки, складені виключно з друкованих кіно-п'єс.

На найближчий час не важко передбачити швидке й широке розгортання кіно - книговидавничої та фільмотечної справи. В цім загальнім процесі реєстрації культурно-художнього досвіду зміняться і поширяться функції сценарія. Зараз це є рукописний унікум («манускріпт» — як кажуть німецькі кіно-виробники). Його значіння — робоче, чорнове, інструктивне. Після того, як фільм змонтовано, сценарій позбавляється будь-якої цінности, подібно дисконтованому векселю. У майбутньому, слід гадати недалекому,—ми матимемо сценарій-книгу, підручник, якусь, так-би мовити, незмінну цінність кінематографічної культури.

Непомітно ми підійшли до одного з ґрунтових моментів сценарної науки.

Вивчення сценаріїв, дослідження драматичних творів в їхньому поступово-історичному звязку і формально-художній суті обов'язкове, у першу голову, для того, хто гадає стати сценаристом-виробником.

Кіно-організаціям слід подумати про перетворення своїх архивів на книгарні—хай на перший час рукописних сценаріїв, а нашій молодій кіно-пресі—про систематичний випуск сценарної літератури різного типу, т. з. «монтажних сценаріїв», кіно-оповідань (типу «Доногоо Тонка»—Жюль Ромена), докладніших лібрето фільмів то-що.

Між иншим, великої уваги варто те, що виходить за-кордоном, де при всій убогості ідейного змісту, техніка та композиція кіно-драматичних творів дуже удосконалена.

Отже, пишіть та друкуйте статті й брошури по техніці й теорії сценарія. Давайте вашим читачам, тоб-то, в першу чергу, тим, що жадають успіху на кіно - драматичному коні, наочні взірці сценарної літератури.

Тільки запам'ятайте гарненько про одне: те, що ви робите, те, що практикують здебільшого

„Тарас Шевченко"—Парад війська Миколи І-го перед Зимнім Палацем

наші кіно-організації, коли й можна назвати «сценарною політикою», то політикою занадто однобокою та короткозорою.

Справді.

Перед кіно-промисловістю радянських республік намічаються величезні перспективи. Радянська кінопромисловість зростає. Місткість нашої продукції буде збільшуватись у геометричній прогресії. З другого боку спостерігається, як уже сказано було, збільшена творча активність серед найрізноманітніших шарів суспільної товщі.

Звичайно, що багато з таких сценаристів, будь вони «семи пядей во лбу», у кращім разі можуть намітити лише цікаву тему, дати крихту цінного, але не оброблений і майже готовий сценарій.

Забувають звичайну істину. Збудувати сценарій,— це значить збудувати модель дуже складної конструкції, що вимагає досвіду в галузі фабричної кіно-інженірії, і що має в той-же час всі засоби максимального психічного впливу. Тут ніяк не виїхати на таланті, «натхненні» та инших ілюзіях жрецького відношення до художньої продукції. Потрібна кваліфікація, потрібне високе мистецтво, тоб-то, у буквальному розумінні, уміння.

Чому-ж сценаристами намагаються стати, по волі чудесного натхнення, і будь-який рахівник тресту, і студент-артемівець, і довгопатлий вихованець поетичної богеми?

Певне тому, що з боку кіно-верхів, які провадять т. з. сценарну політику, не робиться жодних кроків до правильної, раціональної постановки сценарної справи.

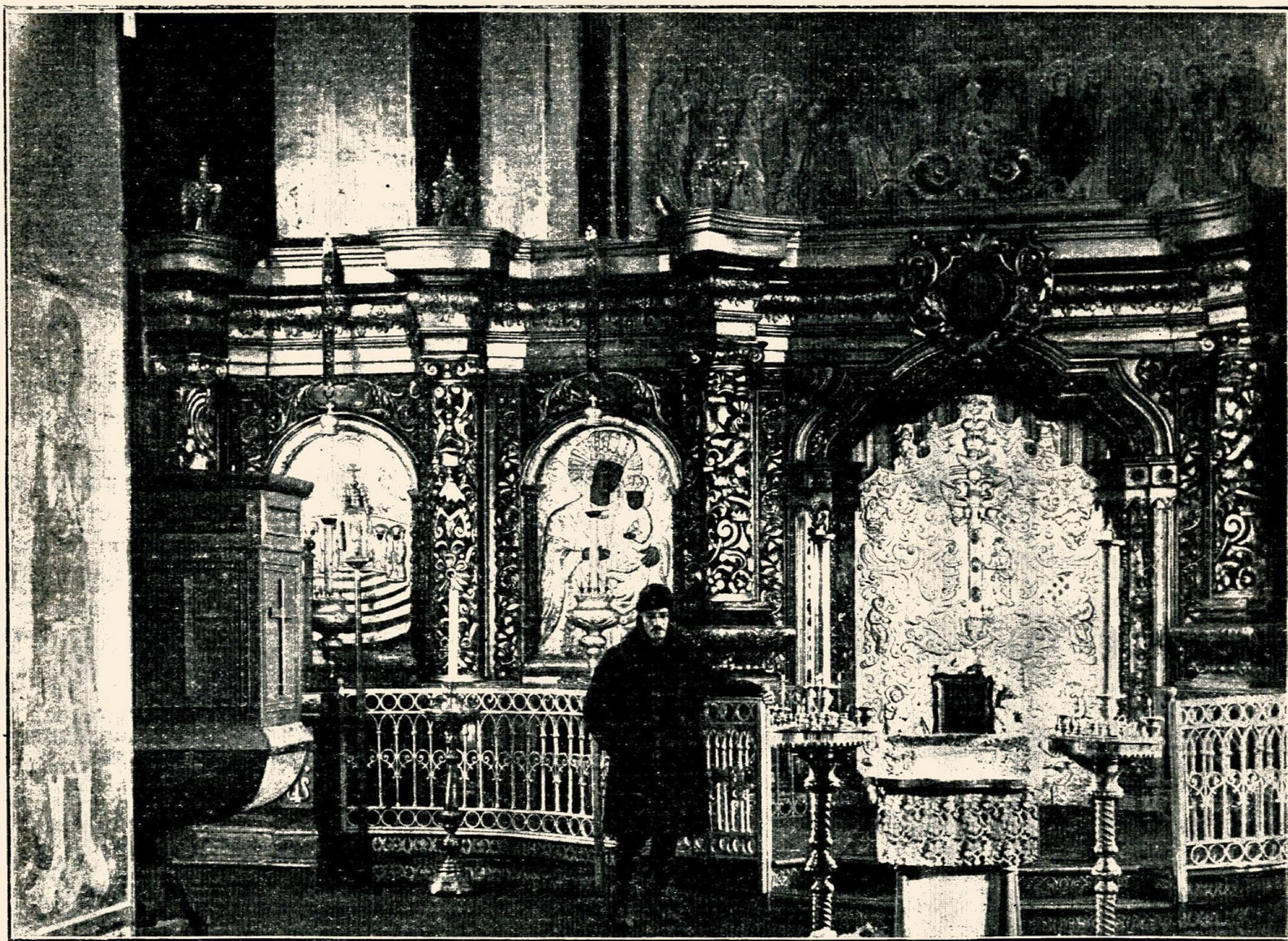
І ось... сценарна криза. Сценарії потрібні, є величезний попит на сценарну продукцію, але ми уже говорили, якими засобами у нас розвязують пермаментну репертуарну кризу.

Оголошуються конкурси. Даються дешеві рецепти, як виготовляти «технічно грамотні» сценарії. Друкуються саме для цієї мети, а не в порядку того поглибшення екранної культури, про який говорилося вище, взірці сценарного письма.

Взагалі, на кожнім кроці підкреслюється, що писати сценарії дуже легко, і досить лише навчитися розташовувати «крупні плани», «наплини», діяфрагми то-що. Наслідком цієї «політики» ми маємо справді кількосний рекорд. Спочатку десятки, далі сотні, зараз, мабуть, кількість спокушених більша вже за тисячу

Але, здається, я мушу перейти від нападу до захисту!

Хіба кінематограф у робітничо-селянській країні не є широкою суспільно-культурною справою, справою, в якій активно беруть участь широкі верстви



„ПКП"—Модель Софійського собору, зроблена на Одеській фабриці ВУФКУ

„ПКП"—Члени Центрповстанкому в Софійському соборі

пролетарскої суспільности? Хіба нашим завданням не є готувати новий «комсклад» (режисерів, сценаристів, висуванців з робітничо-селянської маси)?

Приймаю удар.

Здається на перший погляд, ніби я хочу обмежити доступ до лона кінематографії письменницькому пролетарському молоднякові. Чи це так? Ні, зовсім не так.

«Масовизм» у практиці більшости радянських кіно-організацій нагадує мені перші спроби масової дії у радянських-же фільмах.

Той-же хаос. Така-ж безпорадність, неуміння організувати багатолюдну стихію.

Пишеться «масовизм»—читається «дилетантизм».

Замісць організації сценарної справи, тоб-то виховання нових кіно-літературних лав, виховання, міцно сполученого з фільмовим виробництвом, — ми маємо найпримітивніше кустарництво.

Якось упорядковуючи сценарну зливу, треба неодмінно таке кустарництво усунути.

Це не значить, що ставка на творчу енергію широких мас повинна бути зменшеною. Збудження і швидкий зріст кіно-суспільности доводить нам якраз протилежне.

Осередки АРК'у, низові організації друзів радянської кінематографії,—ось наші запасні резервуари.

І вже звідсіль, через фільтри серйозної критичної роботи і, так-би мовити, попереднього учеництва, кіновиробництво матиме майбутні кадри кваліфікованих сценаристів.

Ставлю крапку. Зачеплене щойно питання не можна обмірковувати між иншим, в низці инших питань, що так або инакше стикаються з нашою основною темою. А основна тема,—це обробка добре профільтрованого молодняка, шляхом його поглибленої науки в бік високої кваліфікації.

В такій кваліфікації зацікавлені перш за все органи радянської кіно-промисловости, оскільки вони потрибують «полуфабрикатів» гарної якости для фільмового виробництва.

Де-кілька слів про ту категорію пишучих, яку хочеться зхарактеризувати ім'ям «діяфрагмистів» та «напливщиків».

О, славетна техніко! Ти опинилась у негаданному амплуа... професійного отруйника. Їхні «твори», твори оцих «діяфрагмистів» виглядають назовні приблизно так:

28. Ченці переглядаються і хитають головами на знак ухвали.

29. (Крупн. планом) Антін млосно потягується.

30. Фігура Ганни (у діяфрагму).

. . . .

Взірець взято випадковий. Але, як загальне правило, і тут цвіте неуміння перемогти елементарні вимоги кіно-драматичної композиції. Ні смаку, ні міри, ні винахідливости!

Тому, що частіше за все инше виникає питання про сценарну т е х н і к у—саме про техніку, а не про теорію драматичних жанрів, композиції сюжета, або стилістику, давайте насамперед поглянемо, що-ж це таке—техніка сценарія.

Матеріял кіно,—це дія, пересякнута змістом. Комплекс таких дій дає нам якусь поступовість звязаних поміж собою фактів, вчинків, подій, що логічно виникають один з одного. У цілому ми маємо свого роду оповідання, в якому с к а з замінено п о к а з о м. Розкладаючи складне ціле кіно-твору на простіші елементи, ми розбиваємо це останнє на е п і з о д и. По подальшій розбивці відшукуємо дрібніші центри, що звязують дію—к і н о-ф р а з и. Вони відповідають тій формі, що в граматиці зветься з в и ч а й н и м реченням.

Що являє з себе окремий невеличкий шматок фільма, звязаний «єдністю часу» й відносною «єдністю місця»?

Або одну «кіно-фразу», тоб-то сцену, що її знято з однієї точки зору (звичайне речення).

Або, що частіше буває, сцена, яка відбувається в кімнаті, або в лісі, або на пароплаві, знимається послідовно з різних точок зору, у різних «планах». В де-яких випадках дається «перебивка» сцени иншою,

„ПКП"—Польська команда на кордоні

що відбувається в иншім місці, або, навіть, в иншій час (коли на екрані проноситься те, що виникає в пам'яти дієвої особи). В кадрі А, скажемо, діють п'ять чоловіка. В кадрі Б виділяється славетним «крупним планом» один з розмовців. В кадрі В—його кулак, що б'є по столу. І так далі.

Кожен такий комплекс, подібно словесному комплексу, виникає і одержує відповідну ступінь виразности, завдяки умілому сполученню окремих «слів»—кадрів.

Вміння так сполучити кадри є в повному розумінні кінематографічний синтаксис.

Воно має спеціяльну назву—монтаж.

Закони монтажу та закону літературного стилю однаково складні, але по суті діяметрально-різні.

«Технікою» сценарія керують, звичайно, перші, а не другі.

Навчитись цієї техніки,—це значить загрузти в стихію кінематографічної мови, засвоїти «мислення кадрами», опанувати ритмічним малюнком кіно-показу.

Цього не роблять в один день, ні навіть в один місяць. Потрібні роки впертої роботи.

Так, потрібні роки.

Потрібен, принаймні, рік для учеництва, що зв'язаний з перебуванням в школі.

У кіно-технікумах уже навчаються, чи погано чи гарно,—молоді кадри майбутніх радянських режисерів, операторів та натурщиків. Що до сценарної школи, то в цій галузі кіно-освіти все ще панує та-ж непевність та безсистемність. Не можна-ж вважати, що робота сценарної секції АРК'у та окремі спроби літературних об'єднань, наприклад ВАПП'у, організувати в себе гуртки для вивчення сценарного письма, є вже цілковитим досягненням, дальш за яке іти нікуди й ні навіщо.

АРК може сприяти розвитку сценарного учеництва шляхом розв'язання академичних проблем цього останнього, шляхом

„Гамбург". Вгорі—мати прощається з сином-повстанцем; унизу—робітники арештовують поліцію

„Гамбург"—Арешт робітника; унизу—робітник тікає від поліції

розробки методів викладання, висування науково-педагогічного персоналу то-що.

Але саму школу не можна уявляти інакше, як у органічному звязку з фабрично - виробничим процесом. Адже-ж не «вільних митців» ми гадаємо готувати, а кваліфікованих робітників виробництва. Само собою зрозуміло, що вибираючи базу для підготовки сценаристів на Україні, не було-б рації організовувати сценарну школу при центральному органі української кіно-промисловости. ВУФКУ з його редакторатом (репертуарним відділом) міститься поки-що у Харкові. Виробництво-ж зосереджено на кіно-фабриках у Ялті та Одесі. Коли (1924 р.) розвязувалось питання про кіно-школу для акторів та операторів, було ухвалено відкрити технікум кінематографії в Одесі, не зважаючи на те, що в Київі уже існував кіно-відділ при театральному технікумі. Тим-же виробничим принципом слід керуватись, коли обиратиметься місце для сценарної школи.

У якому вигляді вона має існувати?

Як 3-й факультет (поруч з екранним та технічним) Одеського держ. кіно-технікума кінематографії, або як автономна школа-майстерня при ВУЗ'і (коротко-термінового типу)? Чи-може, це буде додаток до кіно-фабрики?

Передчасно, на мою думку, будь що передрішати або раяти.

Перефразовуючи французьке прислів'я, скажемо так:

— Було-б вино,—шклянки будуть.

Я майже переконаний, що читач залишиться незадоволений кінцевими висновками цієї статті.

Справді: чи досить протиставляти дилетантизму — необхідність високої кваліфікації в галузі сценарного ремества, і сприянню цьому дилетантизму («амбулаторне» навчання починаючих, друкуючи популярні підручники та самовчителі) — методичну підготовку сценаристських кадрів у спеціяльних школах?

Як і що слід засвоїти кіно-драматургові в період навчально-лабораторної роботи? Як, бодай у загальних рисах, уявляємо ми предметовий і методологічний зміст?

Всі ці питання стояли передо мною, і я зовсім не гадаю не відповісти на них.

Через різні міркування і, перш за все, через технічні причини (обмеженість місця в журналі) друга група питань, що ввіходить в нашу тему, відкладається до подальших чисел журналу.

М. Лядів

Експресіонізм в кіно

Хвиля експресіонізму на Заході майже вщухла. Лише по-де-куди вертаються забуті рецедиви його, цілком випадкові й незначні.

Родившись у часи усвідомлення людством всього жаху всесвітньої імперіялістичної війни, жаху безглуздого знищення тисячів людських істот, експресіонізм в центрі свойому ставив людину. Людину, що захлинається цівілізацією Заходу і задихається одночасно від браку задоволення культурних потреб, людину очиновничену, розчавлену п'ятою буржуазії, людину-манекена. Експресіонізм відразу жагуче починає протестувати проти всього порядку річей, що існує, яко проти знищення людини. Все це взяте, здавалося-б, могло-б бути цілком достатньою передумовою, щоб створити енергійний кадр людей-мистців, що сміливо й завзято боролися-б за краще майбутнє людства. Одначе—одначе, на жаль, післявоєнні настрої розбитої Німеччини, реакція після патріотичного, а далі революційного піднесення, «розчарування» багатьох інтелігентських кол, і врешті, напевно старі звичаї окремих мистців — довгопатлих служителів «культу краси», штовхнули більшу частину з них на «толстовство» та «богошукання».

Для нас експресіонізм цікавий, не як філософія, а як певна сума нових, свіжих, иноді надзвичайно влучних засобів, що виявляють глибоку суть річей.

В кіно, звичайно, ескпресіонізм теж не міг пройти безслідно. Ми маємо вже спроби користування з його засобів, зразком чого служити може фільм «Остання людина» відомого режисера Мурнау за участю Е. Янінгса.

Підійшовши до роботи з величезним знанням діла,

„Остання людина"—Сон швайцара

режисер сміливо користується зо всіх засобів, що має в свойому розпорядженні: для виявлення психологічного стану героя режисер не тільки будує відповідну ситуацію, оперує не тільки підбором певних ліній та природних поверхностів, оформлюючи кадр—він викривляє природу, він примушує її грати, приймати участь поруч з актором, спільно відтворювати великий акорд повнозвучного твору.

Експресіонізм робить на екрані можливим досі неможливе: упевно й міцно прищеплює умовність, що досі ніяк не вдавалося, і що спрощувало, обмежувало кіно.

Жах людини, що з неї глузують,—і на екрані одна через одну пробиваються, чергуються й одночасно існують, звірські вишкірені, немилосердні пики, що регочуть. Хитається й валиться величезний хмарочос, як підкреслення й виявлення цілковитої розбитости й психічного занепаду героя, і паралельно проходять одна поверх другої дві, три лінії розвитку дії, що існують одночасно. Для загострення інтересу, дія будується так, що прямий вираз відсовується чим раз більше на другий план, і його місце посідає спосіб асоціятивного побудування, що иноді доходить до неймовірно умілого оперування голими символами. Цього, звичайно, не треба змішувати з символізмом, що теж знайшов собі місце в експресіонізмі, але проте дає дуже й дуже сумнівні та плутані наслідки.

Разом з тим, немов глузуючи з «душешукачів», експресіонізм в кіно майже не зачепив **людини**, її техніки, її засобів виразу, а зконцентрувався на машині, на кіно-апараті. Він оживає в руках експресіоніста, він, як жива істота, нишпорить, відшукує, показує, розкриває.

Для більшої зрозумілости сказаного привожу уривки зі сценарія нашого американського товариша, комунара Р. Вольфа «Луні-газ»:

7. Камера (апарат) повільно обертається, щоб захопити повільною дугою усю фабрику; тоді повільно підноситься; з'являються повершки машин, вершки колон, смужка верхнього поверху виглядає в той час, як фабричний поверх спадає донизу і зникає з очей; на верхньому поверсі метушня рахівників, кожний сидить на високому чотирьохногому стільці, кожний за косим столом працює над почварно великою книгою.

8. Апарат щільно до сторінки рахівної книги з рухою рахівника, що пише на ній; колонцифри:

«Луні—консолідована газова компанія».

«Продаж».

Камера схиляється навкруги, щоби схопити рахівникове обличчя. Продовжуючи писати, він розкриває рота в повільнім і широкім позіханні. Камера наближається щільніше так, що рот в позіханні займає майже весь екран.

9. Загально—поверх рахівників. Камера повільно підноситься через цей поверх, захоплює густу сітку ламп у зелених абажурах, що висять на дротах зі стелі, частину слідуючого поверху. Цей поверх заповнено по всіх напрямках стенографістками; кожна з малою машинкою на малому спеціяльному столі, кожна з оливцем і стенографічним зшитком коло неї, кожна ремигає гумову жуйку, кожна зі стриженим волоссям. Камера спиняється на мент чи два. Нема індивідуальної акції машиністок, хіба лише час від часу одна чи друга спиняється, щоб розібрати якесь

„Остання людина"—Жінки перегукуються

слово й чухає кінцем оливця в волоссях. Камера повільно переходить через цей поверх до слідуючого. Там техніки-ритівники (чертьожники) за плоскими сосновими ритівничими столами, з великими аркушами паперу. Камера посовується вгору. На слідуючому поверсі телефоністки, кожна з малим слуховим приладдям на голові. Зверху над ними чоловіки й жінки—канцеляристи за канцелярійними столами. Вище кабінети с дощечками: «Без докладу не заходити» і хлопці-кур'єри в коридорах. Льот камери вгору стає божевільно хутким. Поверх за поверхом минає, кожний заповнено й занято, але все так хутко летить, що розглядіти нічого не можна. Камера спиняється при кабінеті директорів.

Кабінет директорів єдиний зі всіх кімнат—не тягнеться без кінця у всі напрямки. Величезний овальний стіл червоного дерева заповнює центр. Великий портрет Кальвіна Куліджа прикрашує задню стіну. В кутку апарат Морзе з червоного дерева й високий кіш для телеграфної стрічки. Пятнадцать директорів, всі однаково гладкі, червоні, стоять або сидять довкола в різних позах. Один з них читає телеграфну стрічку. Один стоїть з руками за спиною, милуючись з портрета президента.

Камера повільно підноситься. Верх будинку; конічний дах. Флагшток і гудок. Це дуже високо, не можна бачити нічого крім ринв та дахів инших будинків.

Вже на цьому невеличкому шматкові сценарія можна спостерігти багато характерних і цікавих рис. Перше, що кидається у вічі, це величезний обсяг окремих кадрів (кадром на мові сценаристів зветься шматок, абзац, що знимається з певної точки; всяка зміна точки знимання, перенесення апарату—перерва—инший кадр). Ми звикли вже до частої зміни положення апарату, до так званого «американського» монтажу, де окремі шматки-кадри доходять до 30-ти, 20-ти, 10-ти і т. д. сантиметрів. Тут-же, скажемо, кадр № 9 за приблизним підрахунком матиме не менш 30—35 метрів. Здавалося-б, що динаміка, до якої прагнули режисери густим монтажем, повинна отут зменшитися у безконечне число разів, проте в даному випадкові, завдяки майже безперервному рухові камери, вона не тільки не зменшується, а навпаки—виграє. І глядачеві не тільки «показують»: він сам неначе дістає змогу оглядати всі речі, і жодними иншими способами («потемнення», «наплини» то-що) неможливо досягнути такої соковитости й випуклости, такого досконалого почуття простору, нагромадження одного на друге.

Камера, а разом з нею і глядач, заглядають в обличчя рахівникові—можна хіба найти більш яскравий символ безпросвітньої чиновницької нудьги, як не рот, що позіхає на весь екран?

Відомий нам з фільмів Любіча й його наслідувачів прийом безконечного «мультиплікування» другорядних персонажів (кілька десятків машиністок, телефоністок, лакеїв), що служив раніше, як виключно вражаюче-гумористичний момент, у цьому освітленні й зіставленні набирає моторошних рисок цілковитого поневолення, знищення людини, як такої. Навіть мебля допомагає сценаристові: умовно косі столи, перебільшено маленькі столики, пузатий тяжкий стіл директорів. І якими ще засобами можна досягнути такого яскравого контрасту поміж метушінням «дрібноти» та спокійним, ситим, самозадоволеним комфортом директорів. Після божевільно хуткого льоту камери, 15-цять гладких, повільних свиней, що любуються портретом свойого президента!

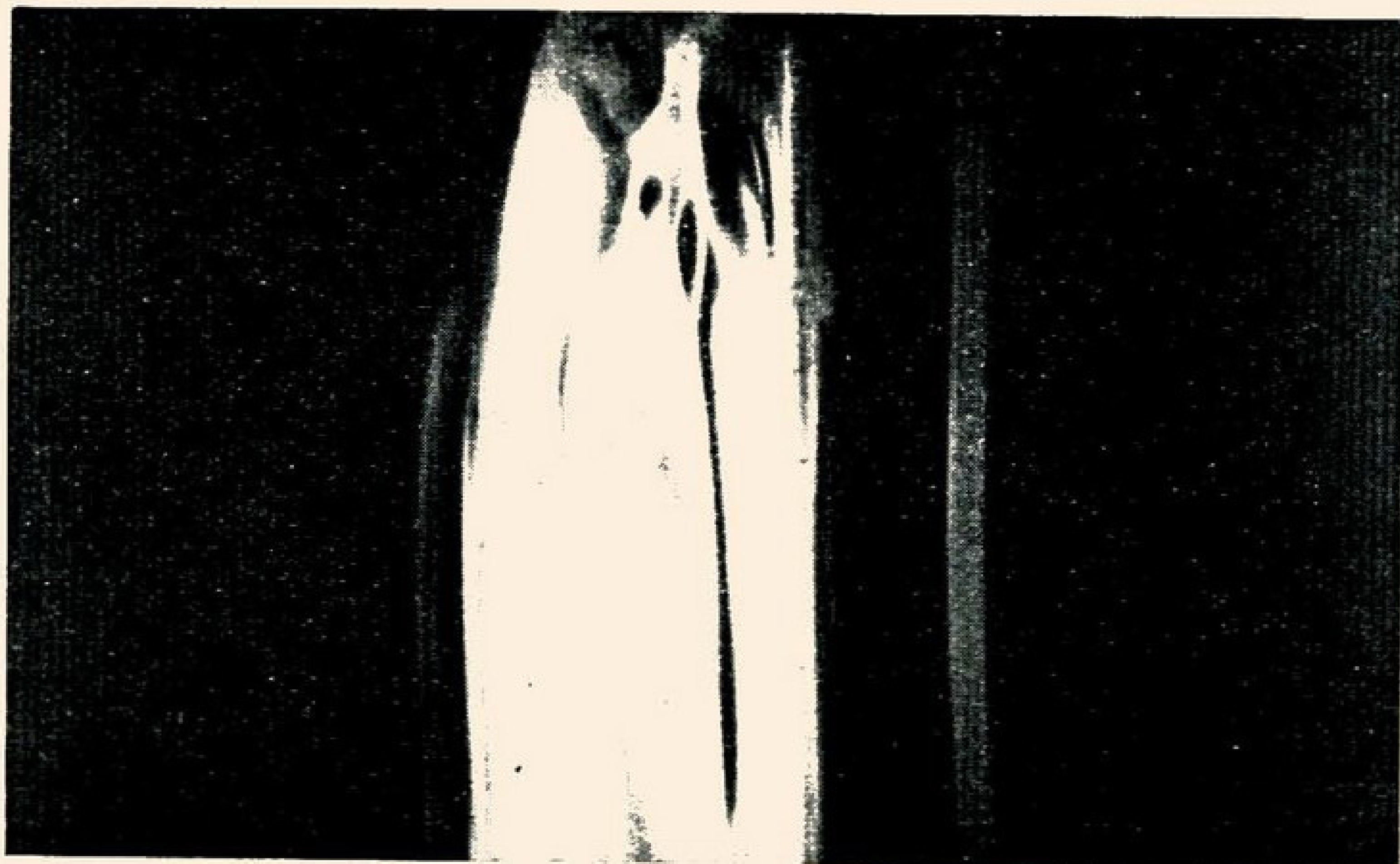
І якою безмежною тугою, яким почуттям безвихідної тюрьми віє від останніх рядків дев'ятого кадру.

А ось ще один засіб, для «масового», так-би мовити, вияву становища робітника в капиталістичному раї.

13. Камера стежить вулицями за лавою робітників (що повертаються з роботи). Минають порожні фабричні будинки, всі прямокутні, кам'яні, неосвітлені. Робітники доходять до наймомної, умебльованої казарми. Вона бетонна, з абсолютно правильними прямими лініями. Робітники входять туди рівними дверима.

14. Зразкова казарма. Ніч. Незчислима кількість дрібних, квадратових кімнат вгорі, долі, по всіх напрямках, всі білі з одною лампою в кожній. Один чоловік, жінка й двоє дітей. На кожній правій стінці велика, біла, емалірована умивальня; мушля (замісць відливу) з краном для холодної води над нею. Ліворуч—на задньому плані—намальований кухонний стіл. Чотирі стрільці. Кожну кімнату видно на три чверті з відхилом назад проти лівого плану. Що найменше 20 чи 30 кімнат можна бачити на екрані. З початку кадру всі жінки (але не ритмічно) накривають стіл. Вони наповняють чотирі шклянки водою з крану й одрізують чотирі скибки хліба від буханця на столі. На протязі цього всі чоловіки входять, перш за все до нижнього поверху та центру.

„Остання людина"- Жінка несе швайцару сніданок


„Остання людина"—Один із характерних кадрів цього фільму

15. Щільно до кімнати. На стінці кімнати висить обрамлене гасло, що його можна прочитати: «Ми всі любимо наших директорів». Чоловік, суха жінка й двоє дітей сидять за столом, п'ють воду та їдять хліб.

Тут камера не тільки мандрує, як живий «чічероне» по вулицях, розповідаючи нам про тяжкі маси

чужих, ворожих фабрик-будівель, що гнітять робітника; вона зриває покривало з єзуїтського обличчя «фордючого» капіталіста, що чуло дбає за свій «живий товар», і дає дійсну оцінку його піклуванням. Коли-б показати одну таку кімнату чи навіть декілька—одну за одною—вони не зробили-б надто неприємного враження: що-ж ви хочете? Правда—бідно, але чисто, скромна мебля, але за те електрика, окремий водотяг, умивальня.. І тільки розваливши фасад, авторові-експресіоністу щастить викрити, яке жахливе знищення особистих смаків, самостійної ініціятиви при влаштованні своєї хати, яка єсть-же відбитком людини, що в ній живе, яке знищення індивідуальности в цілому, осалдачення, оманекенення лежить в корні усіх хазяйських турбот.

І все це дано з максимальною стислістю, економністю, що ще підвищує вартість твору. Як зразок економности затраченого матеріялу, наведу ще два кадри, що надзвичайно яскраво відбивають конспіративність організації, про яку йде річ.

19. Щільно до картини. Це фотографія пятнадцяти людей з мосяжним написом:

«Центральний Виконавчий Комітет
Партії Більшовиків.»

20. Щільно до напису. Камера ступнево передає його. Напис поволі зникає, залишається лише літера «ш», яка множиться вдвічі, втричі, на ній подвійна експозиція—уста з пальцем на них, ледве помітні.

Уста тут являються цілком посторонніім елементом і одначе нікому й на думку не спадає питати, чиї це вуста, хто говорить «ш-ш-ш». Вони тут, як символ, і сприймаються виключно так, завдяки влучному уживанню символа. Автор цілком відкидає логіку й життьове виправдання, проте наслідком маємо цілком логічно виправданий і послідовний образ; і це найцінніше.

Прикладів таких можна навести без ліку, де, скажемо, більшовицька газета, як символ агітації, сама пролазить у всяку щілину, тікає від хазяйських прислужників і т. п. Річ у тому, що відповідно подане, все це не робить комедійного враження, а сприймається, як дійсна річ, і з гострим зацікавленням.

Де-які приклади подібного будування дії мали ми нагоду бачити в спорідненій з кіно ділянці—в театрі. Маю на увазі сцену мобілізації у відомому ставленні Курбаса «Джіммі Гіґґінз», яку, не бачивши її, майже дослівно повторює наш американський товариш. Ось:

На фабриці, як наслідок агітації більшовиків—страйк; робітництво хвилюється, і один..

61. Робітник квапиться з фабрики. Камера стежить за ним. Він гукає. Він виходить крізь одні з дверей. Армейський капітан стає перед ним. Капітан робить рух рукою, напів, як магічний рух, напів, як команду. Газета, наче вирвана з рук робітника, вона зникає з екрану праворуч у гору. Робітник застигає в своїй останній позі. Капітан робить інший рух і командує. Робітник стає «струнко». Капітан робить ще один рух—робітник салютує (віддає «честь»); на ньому з'являється одяг кольору «хакі». Капітан робить четвертий рух. Робітник виконує наказ поворотом. В нього рушниця з багнетом. Він стає на варті обличчям до дверей.

Економно, певними загальновідомими умовними знаками, неначе цифрами, викладають перед нами всю трагедію братовбивчого військового примусу.

Перед засобами експресіоністичного порядку в кіно, безумовно, ще довгий і багатий шлях. Він відкриває цілком нові, ще недосліджені обрії, що можуть і повинні допомогти кіно позбутися його примітивности й поверховности.

Нашим сценаристам в першу чергу слід-би звернути на це увагу.

Ф. Лопатинський

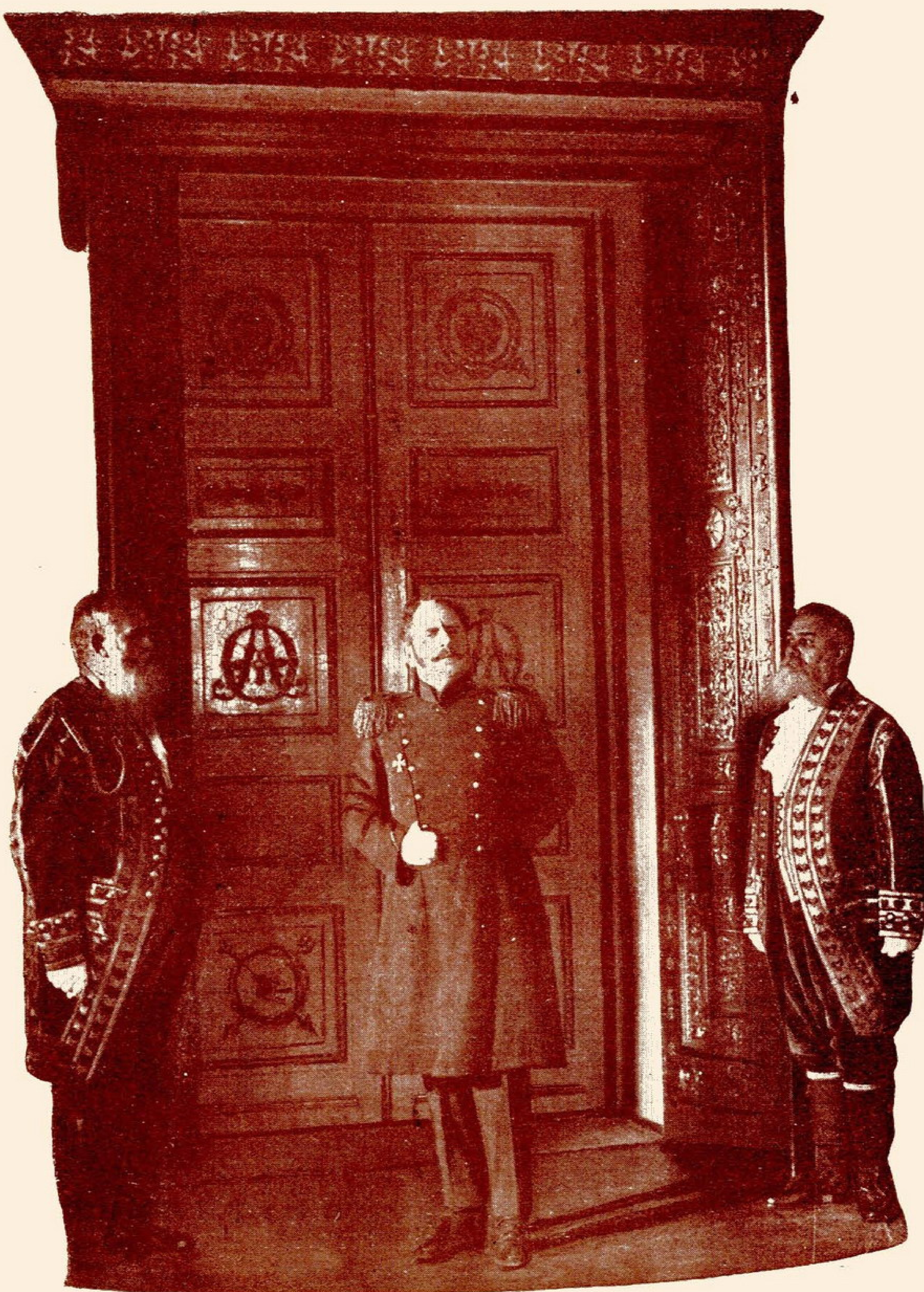
„Остання людина"—Швайцар довідавсь, що його звільнили

Наша робота

Загроза

Коли два місяці тому проглядала ще не цілком виразно небезпека, що наш операційно-виробничий план не буде реалізований на більшу свою частину, то тепер, на порозі другого й на прикінці першого півріччя поточного операційного року, можна з певністю констатувати, що план до сьогодні реалізовано не більше, як на 27%.

А тим часом він був побудований цілком реально, ще й до всього з обліком всіх технічних можливостей та ресурсів фабрик, з обліком технічних та художніх сил, був підпертий міцною фінансовою базою, виправданою на всі 100%. Мавши все це одначе в перспективі, не маємо певності, що робота поліпшиться. В чім-же річ, де шукати основної причини й коріння цих явищ? Реальний план, міцна фінансова база, цілком вистачає технічних і художніх сил, прекрасне технічне устаткування, й невідповідно до всього цього—«машина наша, шофер наш, а їде не туди, куди ми хочемо» (Ленін). Гасла,—економія, інтензивність, ліпша якість—минають кінематографію, цілком її не обходять. В тисячу перший раз покликаються на давно всім надокучилі, безперечно невірні «істини», що кінематографія своєю природою, яко галузь легкої індустрії, не може підлягати твердим господарчим принципам, що темп її роботи залежить від цілого комплексу дрібниць, які часом гальмують роботу тощо, одним словом, що є завжди багато об'єктивних причин, які стоять на перешкоді роботи за твердим планом. Треба нарешті покінчити з цією об'єктивністю, справді митичною, що править лишень за ширму для виправдання чийогось неробства, або незугарности, треба, нарешті, і в кіно-справі перейти з об'єкта на суб'єкт (треба шукати причин, що заважають роботі, треба знайти винуватця, — «стрілочника», а він безперечно є, що скеровує хибно стрілку). Відомо, що розроблювання й реалізація виробничого плану цілком залежить від директорату фабрик. Тепер треба вказати на ті конкретні помилки, що були припущені в минулому, а вони по-


„Тарас Шевченко“ — „Жандар всесвіту“ Микола I на авдієнції. Ролю Миколи I виконує артист Худолєєв

лягають ось у чому: 1) в невиразности курсу на художню цінність картин

2) в неглибокім ставленні адміністрації фабрик до справи необхідности експедицій

3) в неопрацьованости знимальних планів місячних та тижневих

4) в несерйознім ставленні й вивченні дирекцією сценаріїв, що їй надсилаються.

Почнемо з першого, і вже ми бачимо головне лихо те, що дирекція переважно мислить високу цінність і художність картини в тім, скільки на неї витрачено коштів, скільки відбуто експедицій то-що, а режисура в тім, скільки змарновано часу для ставлення, вважаючи це в повній мірі рекламою для себе. Середини тут немає, нема розуміння відповідальности за невиконання виробничого плану адміністрацією, нема основної логіки в думці режисера, що не самим-но довгим часом ставлення й шаленими витратами рекламується його ім'я та хист. Ми відбудовуємо своє господарство в зруйнованій країні з попілу й злиднів, і нам дорогі, перш за все, художники-режисери, що пильнують нашого господарства, не понижаючи одночасно й цінности мистецького твору.

Другий недогляд дирекції полягає в тім, що вона не зважила як слід на помилки попередніх експедицій. Експедиції, як і раніш, виряжаються без жодної організаційної підготовки, з не досить підготованим і не досить серйозним адміністратором на чолі. Експедиції через це затягаються й несуть подвійні, а часом потрійні видатки. Можна напевно сказати, що часто-густо експедиції зайві, і їх роботу з однаковим успіхом, при технічнім стані наших фабрик, можна було-б так чи инакше проробити на фабриках, щоб не обтяжувати бюджету останніх.

Треба негайно це ненормальне явище знищити.

Третє те, що дирекція, затверджуючи режисерські знимальні місячні плани, не досить серйозно обмірковує їх. Плани ці, переважно, навіть орієнтаційно не дають навантаження більше, ніж на 80%, проте й вони, кінець-кінцем, майже завжди не виконуються режисурою цілком, до чого вишукується, яко пояснення, багато «об'єктивних причин», що на їх дирекція радо погоджується. Одержувані з центру сценарії, після розроблювання їх режисурою, часто й густо затверджуються дирекцією знову таки не досить розважно, і, яко наслідок цього, буває, що після однієї, двох з'йомок виявляється повна непридатність сценарія й вимога корінної переробки його. Заміна-ж новим сценарієм або перероблювання старого тягне за собою втрату на 1½—2 місяці часу й великих коштів. В цьому доводиться винуватити виключно дирекцію, бо центр—ВУФКУ, не завжди може облічити всі технічні ресурси фабрик і точно пристосуватися, приймавши сценарій, до тих чи инших можливостей. Отже фабрика, одержавши сценарія, мусить його серйозно обміркувати і ставити тільки тоді, коли є на всі 100% певність за успіх.

Режисерське розроблювання сценаріїв триває непомірно довго, а поїздки режисури в Москву і Ленінград за актерами—це явище стало хронічною хибою й хворобою фабрик.

Це ті ненормальні явища, що понижують кінець кінцем продукції наших кіно-фабрик та тягнуть за собою непродуктивну втрату зайвих коштів і часу. Треба всяко це знищити, треба усунути причини, що заважають роботі й гальмують її.

П. Нечес

Про кіно-лабораторії

Стаття дискусійна

Коли ми за останній рік—два й маємо досить значні посніхи в техніці кіно-виробництва, коли ми тепер на своїх фабриках маємо кадри досить кваліфікованих режисерів і операторів, то, це треба визнати, в справах лабораторної роботи й техніки ми й досі тупцюємо на тому самісенькому місці, що й 5—6 років назад. Можна просто сказати, що, за їхнім сучасним виглядом і станом, лабораторії,—це дійсна могила для всіх прагнень режисера, всієї величезної праці оператора, всієї винахідливости художника. По наших лабораторіях гине марно вся робота, що там опиняється. В чім же річ, де причина тому лихові й як лихо таке знищити? Лихо в тім, що наші господарники, керовники кінематографії, дуже мало піклуються за лабораторії. Кожен з кіно-виробників не жалкує ані грошей, ані засобів, ані праці, щоб придбати десь того або иншого оператора, а тим більше режисера, але коли справа йде про лаборанта, то й починаються тут балачки про економію. Найбільша плата для кращого з-посеред найкращих робітників лабораторії, як що тільки його не привезено з-закордону, це—250 крб. Таку плату одержують робітники, що мають, часом, мало не 20 років стажу, а оператор-хроникер, який і працювати почав з вчорашнього дня, вже вимагає 350—400 крб. що-місяця, і трапляється, що й одержує такі гроші. Наслідки: втеча лабораторних робітників від своєї професії до табору «операторів». Оператор—це мрія кожного робітника лабораторії, а після того й бачимо гори зіпсованої плівки, що її «накрутив» такий злидень-оператор, та ще й зменшення кадру лабораторних робітників.

Наші господарники-виробники мусять запам'ятати, що праця в кіно-лабораторіях вимагає величезної підготовки і великих технічних знань. Кіно-лаборант мусить гаразд знати не тільки фотографію, але, насамперед,—хемію. Він мусить уміти не лише розібратися в умовах освітлення операторової роботи, але мусить знатися також і в якости хемікалів, що ними йому доводиться орудувати, мусить визначити умови й оточення, що потрібні для роботи з цими хемікалями, отже, мусить мати досить таки солідні знання.

Чому-ж цю роботу розцінюється нижче за роботу оператора? Адже через це лаборанти можуть гадати, ніби їхня робота менш важлива за роботу оператора. Де-ж тут стимул для дальшої кваліфікації? Багато з наших некваліфікованих лабораторних робітників можуть роспізнати хемічно сульфіт од гіпосульфіту, але про більше і мріяти годі, та й навіщо лаборантові знати більше, коли його укоханою мрією є зробитися аби-яким оператором, бо цей «аби-який» оператор одержує грошей більше, аніж найкваліфікованіший кіно-лаборант.

По де-яких наших кіно-фабриках є найліпша й найновіша лабораторна апаратура, але можна напевно сказати, що немає в нас робітників, які могли-б працювати з цими апаратами, та й навчити їх цього немає кому. Запрошені до нас з-закордону лабораторні робітники, певно—робітники-масовики, що спеціялізувалися в певному напрямку кіно-лабораторної роботи. Для такого робітника, що звик до масового темпу роботи, суворо розрахованого в усіх своїх деталях, потрібна цілковита гармонія, цілковита погодженість з усією рештою робітників. Що буде з такої роботи, ми бачитимемо в майбутньому. Доки-ж можна впевнено сказати, що наші робітники, які щойно трохи позбавилися кустарщини, мусять великий шлях пройти, щоб навчитися масової роботи, погодженої в усіх деталях.

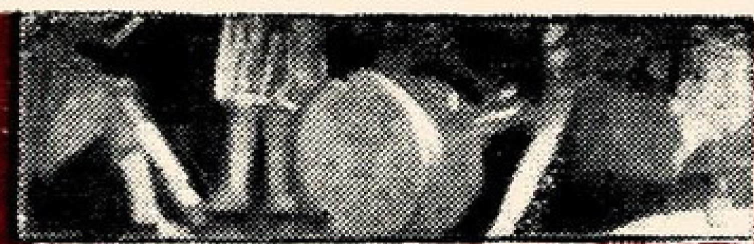
Поруч з «масовим» закордонним робітником, потрібний нам зараз і робітник-теоретик. Такий робітник багато дасть нам, зможе навчити наших робітників, дасть їм потрібні знання. А нам, за теперішнім станом радянської кінематографії, гасло підвищення якости кіно-продукції треба здійснити чого-б це не коштувало. Досвідчений закордонний робітник-теоретик кіно-роботи (бо-ж своїх спеціялістів у цій галузі ми не маємо, або-ж їх обмаль), отакий досвідчений робітник,—запорука за якість радянського фільму.

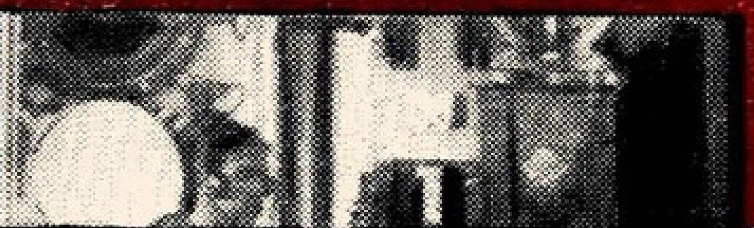
Отже питання про кіно-лабораторії та лаборантів є дуже важливе питання. Питання, яке неможна відкладати й яке вимагає скорішого розв'язання.

Треба придивитися до тієї кіно-продукції, що ми її випускаємо й ми одразу побачимо, що з лабораторіями у нас не все гаразд, що добре заснята плівка, пройшовши лабораторію, иноді псується, а це відбивається на загальній якості картини.

А поліпшення якости картин, поліпшення нашого виробництва, збільшення продукції—є завдання сьогоднішнього дня. *М.*

„В пазурах Радвлади"—Вольфер і командир полку білих





ГАМБУР

СЦЕН

РЕ

ОП

АРІЙ ЯНОВСЬКОГО Й ШРАЙБЕР
ЖИСЕР-В. В. БАЛЮЗЕК
ЕРАТОР-РОНА

Наука про кіно

Не доводиться говорити про виключне практичне значіння кіно — цього найближчого до народу мистецтва, що найбільш іде в масу, що вміє достотно схопити, зрозуміти та відчути і соціяльні, і естетичні потреби маси.

Але, як-що визначатимемо зміст розуміння кіно— що таке кіно,—то ми потрапимо на багато різних думок, і до цього часу ще ніхто не спробував точно визначити це розуміння.

Де-які визначають кіно, як нову форму мистецтва, багато людей з ними не погоджуються і вважають кіно за досягнення сучасної техніки, розглядаючи його, як технічну методу «реєстрацій».

Але, очевидно, прийшов час, коли кінематографію конче треба науково аналізувати. Над питанням про кіно працюють історики, соціологи, педагоги, економісти і митці. Російська Академія Мистецьких Наук віддала місце для кінематографії в низці питань, що їх вона вивчає.

Справді, кіно являє великий науково-теоретичний інтерес, як мистецтво синтетичне, що здійснює колективну творчість: драматурга, режисера, актора, художника, архитекта, фотографа, музиканта; мистецтва, що базує свою техніку на ґрунті позитивних наук: фізики (механіки та оптики), хемії (особливо фото-хемії), експериментальної та фізіологічної психології, позитивної естетики, науки про художню творчість, про сприймання художнього твору, соціології мистецтва тощо.

Крім цього, кіно треба розглянути також з погляду політико-економічного. Розділу про кіно ще нема ані в одному підручнику політекономії, але тепер, коли книгу й газету починають розглядати, як частину сучасного народнього господарства, як «фабрику новин», кінематограф, який поволі не то, що заступить, а геть викине книгу й газету, теж є не що инше, як така сама галузь народнього господарства. Як і кожна галузь мистецтва—кіно має функції «соціяльного звязку», отже необхідно досліджувати цю «соціяльну функцію», що дає дуже складну суму впливів на людськість, необхідно, щоб довідатися про причини його розвитку, вивчити ті художні форми і образи, які воно творить, і ті залізні закони економіки, яким підлеглі творці кіно-твору.

Ініціятиву широкого, всеосяжного наукового розвязання проблеми кіно взагалі, а не тільки з погляду вузько технічних можливостей, на мою думку, повинна виявити для України Всеукраїнська Академія Наук, яко найвищий науковий орган країни.

Треба утворити особливу комісію для дослідження кінематографії, на зразок комісії, що працює в Москві при Академії Художніх Наук.

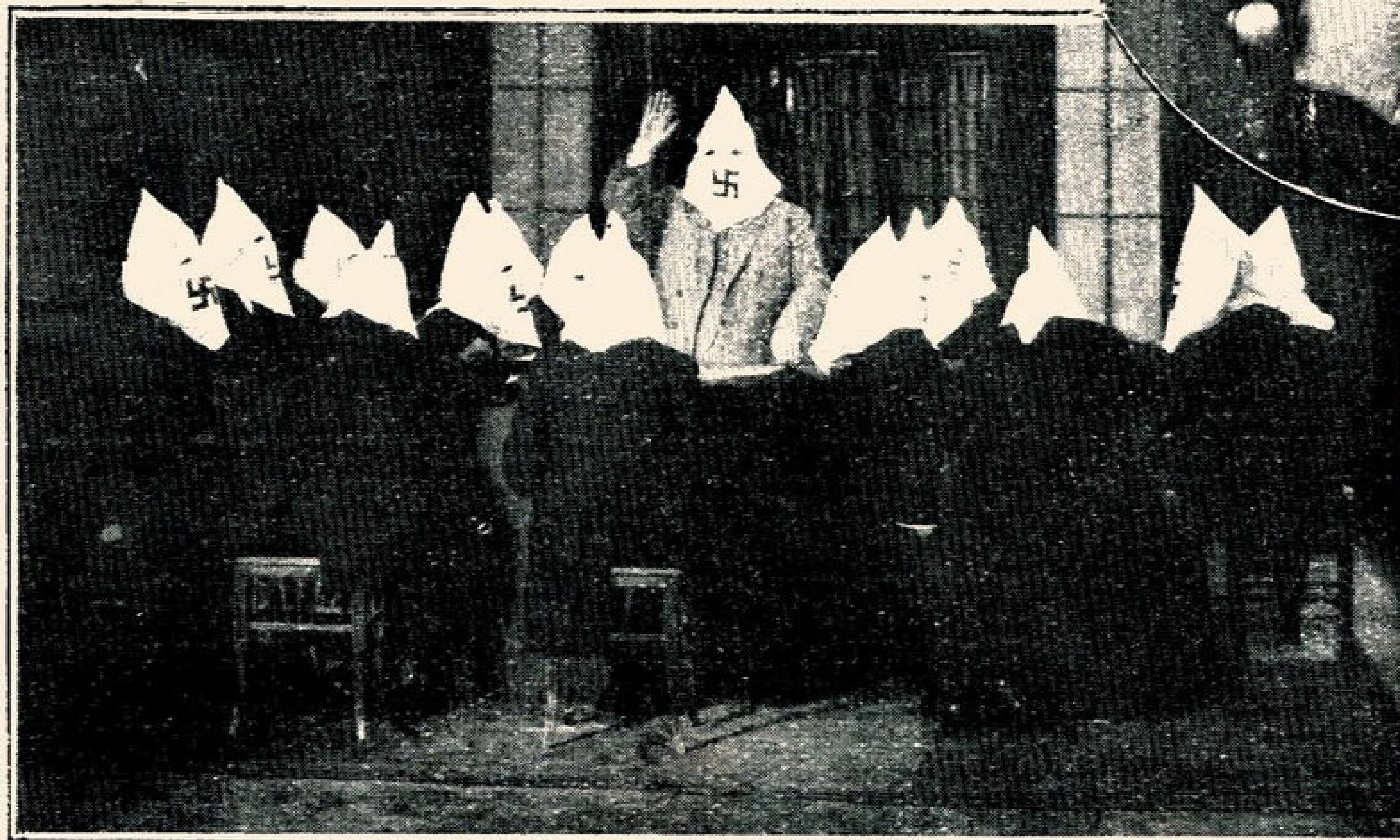
Кінематографію, як наукову дисципліну, треба розглядати, яко кінознавство — що вивчає умови виникнення продукції, поширення та споживання творів кіно.

Вивчення кіно треба розподілити на такі основні розділи:

I. Історичне вивчення еволюції кіно, залежно від того, як змінюються засоби виробництва.

II. Продукційно-технічне вивчення засобів, знаряддя і способів кіно-продукції. Форми підприємств сучасної кінематографії. Загальний огляд економічної структури кіно. Огляд діячів кіно: маляр, автор, режисер, актор, декоратор, фотограф. Економічні посередники, що передають глядачам результати художньої творчости. Кіно-продукція до фабрики. Кінофабрика. Місце кіно в народньому господарстві.

III. Організація сучасної кіно-продукції. Вживання нових досягнень позитивних наук до послуг творчої роботи кіно. Вивчення технічного вживання кіно в науці і вживання його в наукових дослідженнях. Кіно з неперервною дією. Оптичне вирівнювання. Апарати Емса, Дженкінса, Маскелайна, Лемана, Ігнатовського, рапід-кіно для вивчення швидких рухів. Ультра-рапід-кіно. Балістичне кіно. Кольорове кіно. Стереоскопічне й пластічне кіно. Кінематограф, що говорить. Радіо-кінематограф і проблеми передавання кіно-образів радіохвилями. Вживання кіно в науці. Мікро-кіно-фотографія. Рентгенографія. Хронікінематографія. Робота кіно в географії, етнографії, медицині, фізиці, хемії, технології, біології та ботаніці. Праці Лонде, Марея, Кутера, Гейфтера, Рубер-Бона, Врисс-Шевертона, Браунса, Райхера і Командона,—деталізація їх з метою наукового дослідження і популяризації серед наукових робітників.



„Непевний багаж" Вгорі: паніка на пароплаві; внизу: засідання фашистів

IV. Дослідження художньо-виховавчого, педагогічного, освітнього та соціологічного значіння кіно.

V. Дослідження психо-фізіологічних основ синтезу мистецтв у кіно. Вивчення глядача—психологія сприймання кіно-дії. Динаміка та інтензивність кіно-дії. Активність та пасивність глядача у кіно.

VI. Соціяльний бік кіно. Кінематограф, як соціяльний вихователь. Кіно і масовий глядач. Кіно, як знаряддя художньої пропаганди. Робітниче кіно. Кіно на селі.

Розділи, що їх згадано, накреслено в загальних рисах і, звичайно, вони потрібують деталізації у процесі роботи. До праці комісії треба заохотити, крім заінтересованих секцій Академії, також і наукові товариства та наукових робітників Харкова, Київа та Одеси, що розроблюватимуть чи то окремі питання, чи для постійного співробітництва.

Проф. М. Тихонов

Від редакції. Перші кроки що-до реалізування тих пропозицій, що оце їх підніс тов. Тихонов, уже зроблено. Маємо постанову етнографо-діялектологічної секції Одеської комісії краєзнавства при Всеукраїнській Академії Наук про організацію етнографічної фото-кіно-підсекції, що нею керуватиме проф. Тихонов. Найпершим завданням секція має утворити етнографічно-побутовий фільм, звернувши увагу на економічне життя та революційний рух українського села.

На Ялтинській фабриці

На півдні запахло весною... Ласкаво посміхаючись, сонце виглянуло з-за лохматого шпилю «Яйли» й, пестуючися, купає своє проміння в синіх хвилях бурхливого моря.

Ялтинська кіно-фабрика після зимового затишку оживає й з новими свіжими силами зустрічає наступні знимальні жнива.

А сили багато.

Кількість наших висококваліфікованих художніх та технічних робітників збільшилась, запрошено з-за кордону операторів, освітлювачів та лаборантів, що вже багато цінного зробили у західній кінематографії.

Фабрика має удосконалену знимальну й освітлювальну апаратуру; підсобні підприємства поширено й забеспечено вже випробованим складом кіно-робітників: закінчують перебудовання лабораторії, що має апарати найновішої конструкції.

В наступному сезоні буде використано пересувну електростанцію, що комбінує свою роботу з роботою Міської Станції, обминаючи умформер, що мається на фабриці.

Спроби, що були зроблені, дали позитивні наслідки. Тепер в конструкцію «передвіжки» внесено де-які спрощення та зміни, що забеспечують силу станції.

Матеріялами по всіх галузях кіно-виробництва фабрика заздалегідь запаслася.

Словом, як кажуть, ми готові.

В найближчий виробничий план фабрики входять такі картини:

1. «Тіні Бельведера» - кіно-роман Золіна (Френч).

Зміст фільма—нова Польща, яку роз'їдають старі соціяльні й національні болячки. Над новою Польщею несуться похмурі «тіні Бельведера», пригнічуючи усе живе, усе здорове. Герой прагне до нової Польщі, але... її немає. Існує Польща з старими забобонами, Польща пригноблення й злидарства. Але країна вже на-провесні. Старе буде зметено й над Польщею зниметься вгору червоний прапор.

Ставить фільм режисер А. Д. Анощенко, що оце зробив «Трипільську Трагедію». Оператор—В. П. Лемке.

Кадри з картини „Непевний багаж“

Щоби підібрати артистів до фільму, А. Д. Анощенко виїхав до Москви. Ведуть переговори з низкою відомих кіно-артистів. Усю картину будуть знимати в Ялті, в ательє фабрики й на спеціяльній знимальній площадці. Режисерське оброблення сценарія закінчено, й знимати почнуть у квітні.

Ставити картину «Кіра-Кіраліна» за романом Панаїта Істраті запрошено режисера Б. С. Глаголіна.

Місце дії—різноманітний зі свого національного складу куток Балканів,—цей вічний гнійник Европи. «Кіра-Кіраліна»—художня драма, що малює хаотичний стан родини та шлюбу, жіночий стан та калікуваті форми жіночого протесту. Сценарій збудовано фрагментами. Постановка конструктивна. Будують різні складні пересувні приладдя. У постановці будуть пристосовані механізовані декорації. Головну жіночу ролю виконуватиме автор сценарія Е. К. Валерська; йдуть зараз переговори з артистами Качаловим та Охлопковим на головні чоловічі ролі. — Художньо-архітектурною частиною керуватиме Роберт Шарфенберг. Оператором буде відомий в Німеччині й запрошений до нас на роботу т. Фаркаш.

Крім вже зроблених фільмів: «Боротьба велетнів», «Трипільська Трагедія» зараз закінчують павільйонні знимки татарської картини «Алім», що її ставить режисер Тасін.

Знимання фільму «Алім» весь час провадилося на Чатирдазі, Ай-Петрі, по скелях і печерах Кримських гір.

Сценарій фільму написав Інгі Омер, знимає оператор Лемке.

Ролю Аліма виконує татарський народній артист Хайрі. В слідуючому числі нашого журналу буде подано де-які фотографії цього фільму.

У плані радянської кінематографії ця картина заслуговує на особливу увагу.

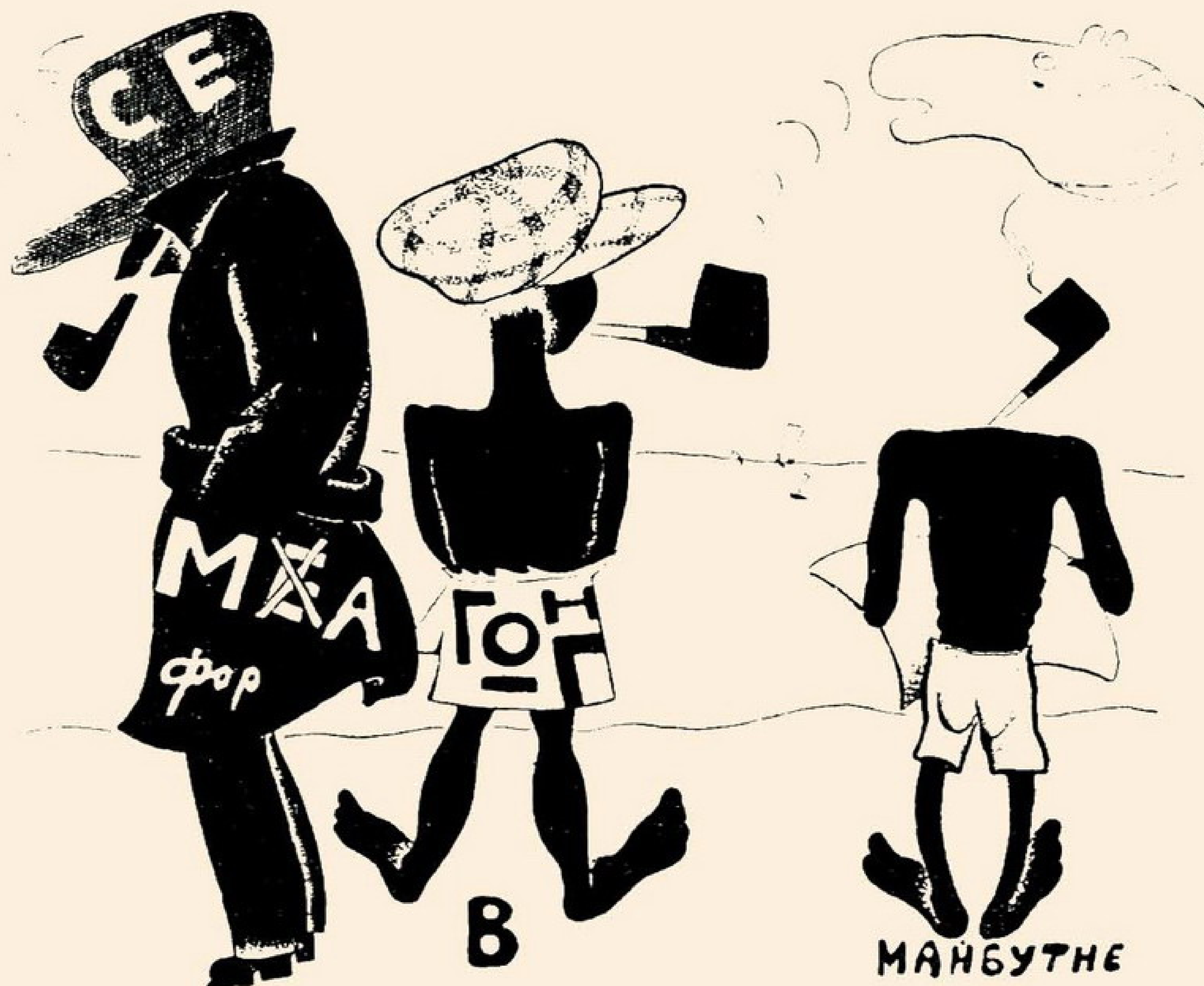
Режисер В. А. Турін закінчує розроблення сценарія «Провокатор» за романом письменника Досвітнього. До цієї картини вже закінчують набирати артистів.

М. Платонов

Hollywood в Одесі.

У столовці кіно-фабрики завжди б'ються істерично двері, а за столовкою обривається червона земля—і на це місце стають, коли хочуть понюхати морської меланхолії. Найбільше сюди бігають молоді автори і футуристи-поети, стають і, задумливо попихуючи люлькою, спостерігають далекі і таємні кораблі, що мають вивезти їх на тропіки. Далеко внизу шавкає об пісок, налітаючи, море і утворює свист і морський шум на березі та в повітрі. Під знаком цих романтичних шумів проходить і робота в Одеськім «Голлівуді».

Одесити—народ гарячий і симпатичний. Найбільш за все вони кохають Одесу і найбільш за все—чекають дня, коли вона стане «вільним городом». Всі славетні люди з історії й географії, як відомо, були одеситами—це першого-ж дня скаже Одеса, запевняючи вас, що Чарлі Чаплін народився на одеській Молдаванці — від веселого «грузчика Каплан». Той-же Чарлі — «в дні своєї юности» бігав босоніж на березі під кіно-фабрикою і, кидаючи в Чорне море камінці, згорав на одеському сонці. Ніхто навіть не подумав накрутити з нього кількох паршивих метрів фільму—з цього босого, й замурзаного хлопця, в якому текла талановита кров грузчика Каплана.



„... найбільше сюди бігають молоді автори й футуристи—поети"

Коли ви довірливо слухатимете, не перериваючи ні разу промовця,—ще й не те почуєте. Вам доводитимуть, що Дуглас Фербенкс є незаконний син «тітки Рухлі» з пристані. Вона ще була тоді молодою і вродливою юнкою з очима «як море», зтомилася після довгого робочого дня, таскаючи цукор на широкій спині,—і лягла спати на теплому камені одеської ночи.

Цим скористався молодий мрійник з американського корабля «White House» і засліпив соромливу дівчину золотом та подарунками. До самого ранку умовляв він її сотнею різних мов серед портових запахів. Камінь кришився, розпадаючись на порох, від жаркої промови моряка.

А на ранок молода Рухля крізь сльози дивилась на «White House»,—як увозив він частину її серця і папу її майбутнього синка—Дугласа.

Багато ще де-чого почуєте ви від одесита, коли він заб'є вашу молодість феєрверком сенсацій. А коли ви людина бувала і обіллете його вогонь водою вашого скепсису та скажете, що Одеса «так собі»—віногляне вас призирливо і викине свого останнього козиря:

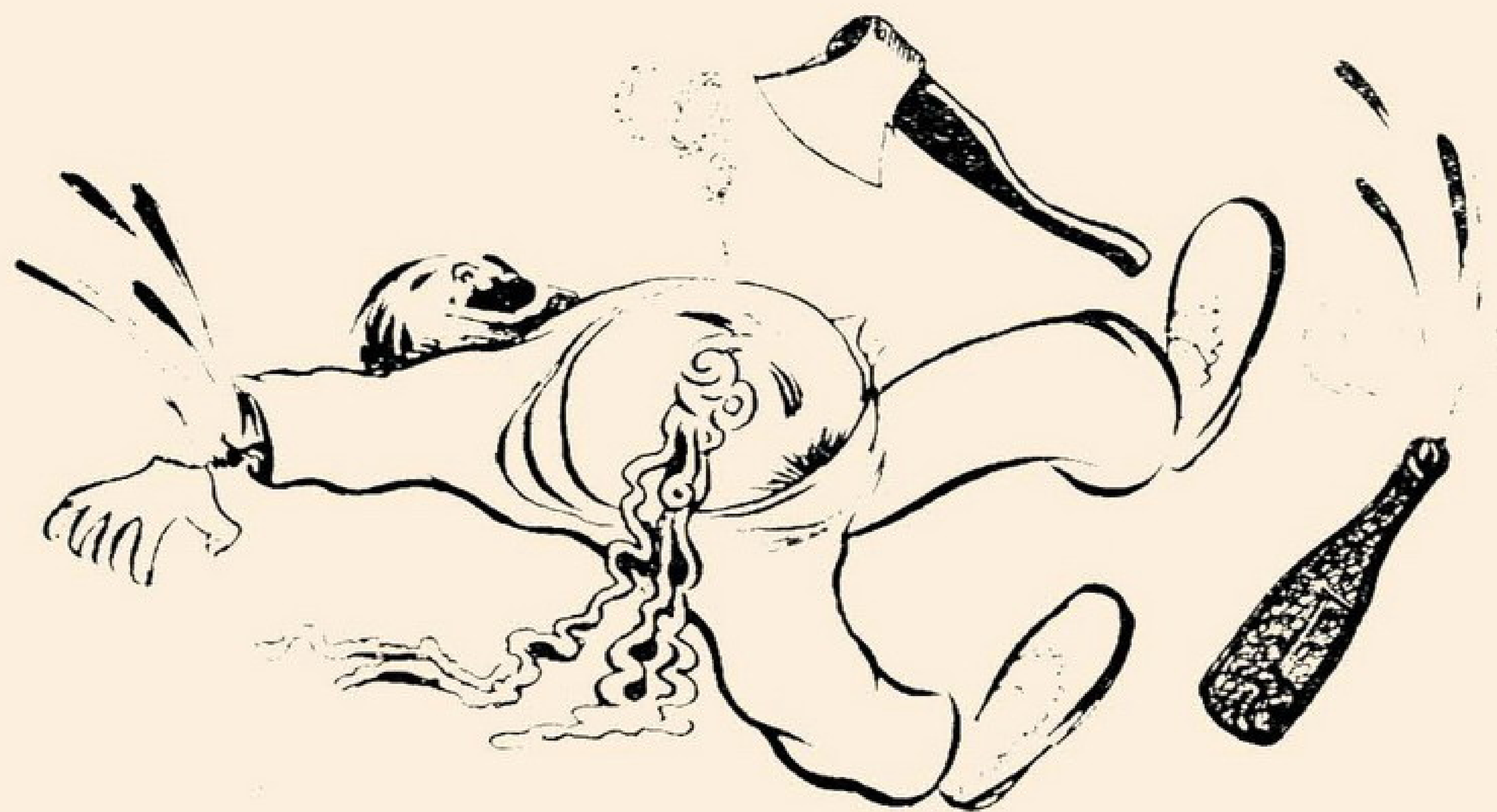
— Так собі! А море?

Країна веселого народа—це Одеса. На широких вулицях її росте ніби трава, бо кожний одесит не ходить ніколи просто, а все наче обминає якусь травинку. П'яні там—перші лицарі «Веселого Ордену». Вони ходять на тротуарах сотнями—витончені, чемні й граціозні, і своєю вдачею можуть звести з розуму навіть не одесіта.

Там тридцять три адміністратори тридцяти трьох кіно-експедицій що-літа кінофікують місто. Ви можете тепер серед білого дня підійти до кожного одесита—хай на ньому буде каракуль і котік—і запропонувати йому участь у фільмові. Вас не пошлють до чорта і не покличуть міліціонера, а, ввічливо усміхнувшися, питатимуть за ціну. Там, кажуть, одного прекрасного літнього дня після-обіда, коли агенти різних компаній вийшли приймати з пароплавів банани й корицю,—не знайшлося в гавані й одного грузчика—вони грали десь для фільма красиво і шумно.

Але це все—як фон. Він вісітиме над нами весь час—цей незвичайний килим одеських звичаїв. Темна південна ніч покриє нас своєю яткою, на чорному небі стоятимуть завжди кілька ясних зорь, наче кинув хтось у небо якор—одеський герб. Тихий свист, шум, гуркотіння трамваїв—це все стихатиме в місті, залишатиметься позаду і не перейде паркана кіно-фабрики.

„... першого ж дня скаже Одеса, що Чарлі Чаплін народився від веселого грузчика Каплана"


„... не знайшлося в гавані й одного грузчика—вони грали десь для фільма красиво й шумно"

Ніч. Два павільони стоять і світяться з середини, наче це хтось поставив вершки маяків на землю. Десятки прожекторів повертаються в павільонах, і ворушиться там клубок великого світла.

Знимають «Франкфурт на Майні». (На фабриці кожну назву перекручують по своєму: там є ще—«Синій кампот», «Підозріле барахло», «В пазурах операторів», «Той, хто одержує ляпаси», «К.П.П.»—«Коли пиги перестануть?» і инше).

Кафе німецького портового міста виграє вогнями й огниками. Гример пудрить підряд носи всім присутнім. Оператор свариться з освітлювачем, вимагаючи додаткових «павуків» і наказує «Мар'ю Іванівну» повернути ще більше. Адміністратор сидить на кріслі і до нього бігають, і від нього тікають помрежі й реквізитори.

Адміністратор заряжає принесений револьвер і намагається вистрілити: п'ять осічок підряд. Лайка з реквізітором, а в цей час револьвер стріляє випадково і забирає на себе добру половину лайки. Актори і статисти сором'ливо топчуться вкупі коло дверей—вони з жахом і завмиранням серця дивляться на страшні очі «юпітерів» та «вайнертів».

„... вам доводитимуть, що Дуглас Фербенкс є незаконний син тітки Рухлі з присатні“

Режисер—цей маг ставлення фільмів—замислився вище міри. У нього саме родяться геніяльні ідеї. Він сидить на самому версі драбини посередині павільону і, затуливши рукою рота, мрійливо кудись дивиться. Може він відшукує крізь шкляний дах павільона синє небо і ту нещасливу зірку, під якою він родився. Через це режисер не звертає ні на що уваги, і лише похитується разом з драбиною, коли хтось, пробігаючи, зачепить її плечем.

Але все ось готове. Режисера заганяють наниз реквізитною пляшкою і повертають до сучасности. Акторів поставлено на місця. Гремить режисерський тенор і кліпають очима «павуки», шиплять, белькочуть щось невідоме і риплять—наче хтось пальцем по шклу. Репетиція!

Оператор висловлює початок свого обурення. Режисер одривається від репетиції і щось хоче пояснити операторові. Останній не слухає: «крупних планів» з цієї точки не вийде, його художній смак та довга практика протестують, він підвищує голос.

В цей час загорається все світло. Режисер і оператор стрепенулися, як коні від бойового сигналу. Оператор викидає рештки аргументації:

— Що я вам—крутильщик?! Я художник!

Але це все для очистки совісти. Оператор і сам не вірить тому, що сказав. Крутить.

Тепер перейдімо двір—не впадіть, глядіть, через дроти електричної проводки—підемо до другого павільона, де знимають «Підозріле барахло». Ніч темна після прожекторів, як смола. Вітер. На обличчя вам сяде дві крихти соли з моря. Заходимо.

Неймовірне світло засліпить очі. Коли ви станете в темний куток і насунете на очі кашкета, вам пощастить роздивитися павільон. Він порожній, як душа скептика. Велика кімната—казарма—всю стелю вкрито сонцями «павуків», великих і малих, на середині кімнати одинокий стіл і за столом одинока істота—машиністка. Вона нагадує мученицю на пекельній сковороді, і сльози закривають її очі.

Режисер нервово бігає з кутка в куток. Помреж із рупором—за ним слідом. Адміністратор умовляє освітлювача не хвилюватися з того, що кінчаються вуглі в лампах. Найнапружене чекання. Де-ж, однак, оператор?

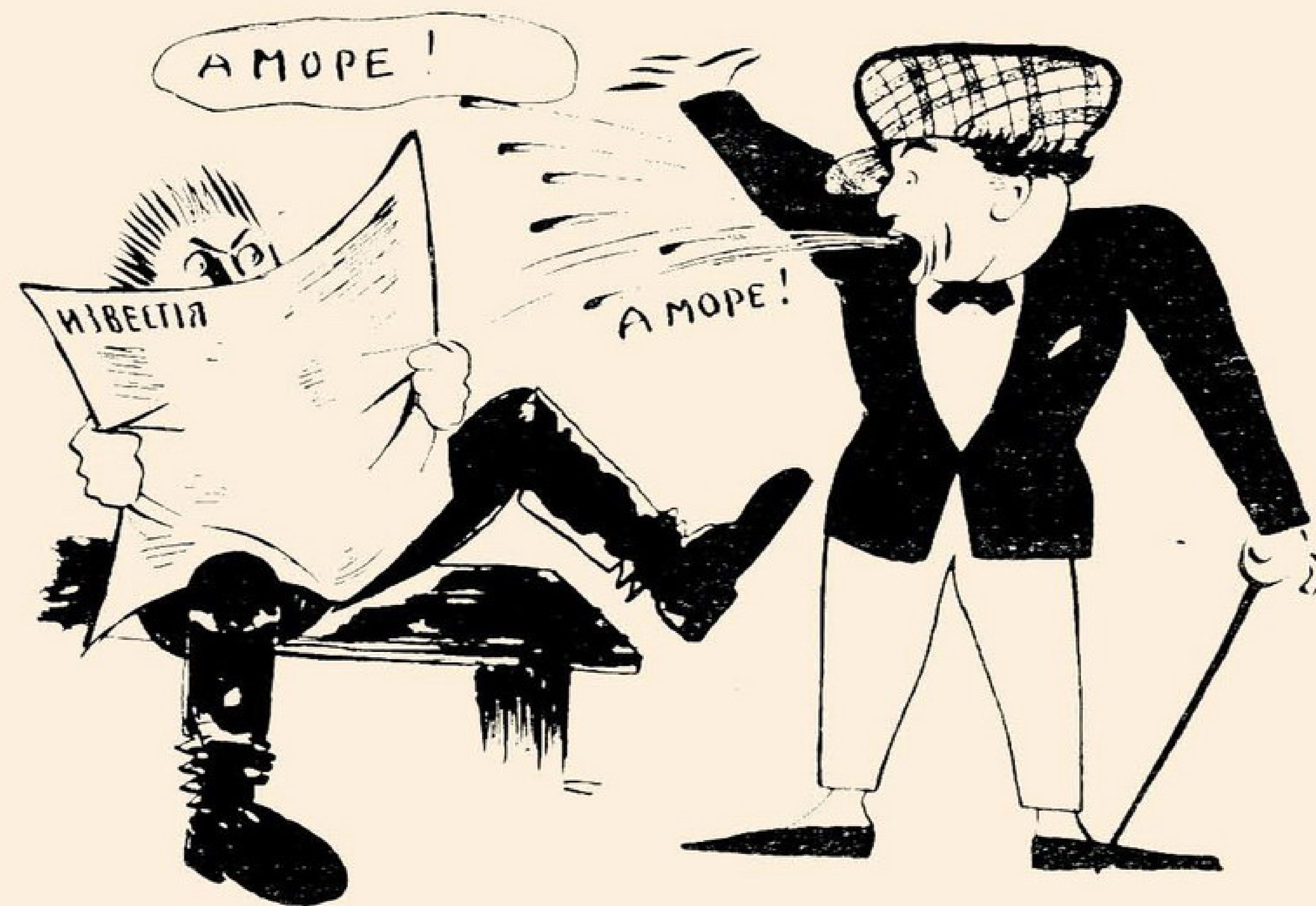
Цей спокійний чолов'яга нахилив свій апарат над головою машиністки і ось уже п'ятнадцять хвилин розглядає її крізь аапарт, наче ботанік якусь мікроскопичну рослину.

Режисер не витримує—він посилає помрежа до оператора. Помреж, зрадівши, що знайдеться діло для його рупора, підходить на два кроки до оператора і в рупор передає останньому волю хазяїна з'йомки.

З-за купи дерев'яних колон приходить німець-архитект. На нього режисер сипле своє незадоволення з декорацій. Флегматичний німець одразу не розуміє, чого від нього хотять. А потім, загорівшися, викрикує:

— Що я вам—халтурщик?! Ich bin Künstler! (Я—художник).

Вийдімо знову на свіже повітря. Вони зараз помиряться—це їхня розвага, бо так впливає одеське повітря. Робота йтиме далі, аж до глибокої ночи.



„... він огляне вас призирливо і викине свого останнього козиря:—Так собі?! А море?“

Ось ми вийшли. Вам не здається, що море гладить вашу щоку лайковою рукавичкою? Одеська ніч висить, і на небі якор—одеський герб. Море внизу плеще. Найбільше сюди бігають молоді автори та футуристи-поети, і спостерігають далекі кораблі, що мають повезти їх на тропіки.

Юр. Юрченко

Хроніка ВУФКУ

Директором 1-ої Одеської кіно-фабрики призначено члена Правління ВУФКУ Г. Ф. Лапчинського.

—

На Одеській кіно-фабриці знимають картину «Вибух». Ставить цей фільм режисер П. П. Сазонів.

Головну чоловічу ролю виконуватиме запрошений з Москви артист С. Мінін.

В головній жіночій ролі—робітниці Паші, знимається артистка А. В. Олейніч-Олексієва.

—

„Тарас Шевченко"

Режисер Чардинін та оператор Завелев роблять останні знимки величезного історичного фільма «Тарас Шевченко».

На фабриці було нещодавно знято велику для цього фільму масовку—600 чоловіка: «Великдень в Москві у 1860 році». За для цього художник-архітект проф. Кричевський достотно відтворив у декораціях церкву «Василія Блаженного».

Усі, що брали участь у цій сцені, були вдягнені у відповідне цієї доби вбрання.

На площі було встановлено гасові лихтари, церкву було ілюміновано каганцями.

З'йомку відвідували численні екскурсії.

Незабаром фільм цей з'явиться на екрані.

—

„Непевний багаж"

Швидким темпом кінчають знимати повнометражний фільм «Непевний багаж» за сценарієм А. Золіна.

Основна ідея сценарія—виявити перед глядачем непевність чужинців що до радянських громадян, які приїздять за-кордон по справах Союзу за для встановлення торговельних взаємовідносин то-що.

Головний павільон фабрики—це пароплав у розрізі, з величезними каютками-компаніями, каютами, залями.

Стане тепло, і знимальна група вийде на пароплаві до Батуму, щоби зняти низку моментів для картини.

На території фабрики буде збудовано Лондонську вулицю.

Ставить фільм режисер Г. З. Гричер-Чериковер з оператором О. В. Калюжним.

Художник-архітект—Гаакер. Освітлювач—Гороховський.

Головні ролі виконують артисти: Емілія Мільтон, Брайнін, Гранкі, Замічковський, Капка.

—

Ювілей П. І. Чардиніна

Ювілей режисера 1-ої Держкінофабрики ВУФКУ П. І. Чардиніна відкладено до випуска фільму «Тарас Шевченко» тому, що зараз П. І. Чардинін обтяжений працею.

Ювілейна Комісія одержує зі всіх кінців СРСР привітання.

Одержано також привітання від німецьких і французьких кіно-робітників.

До складу ювілейної комісії ввійшли представники Правління ВУФКУ, фабрики, спілки і громадських організацій.

—

Режисерська група Одеської кіно-фабрики поповнилася запрошеним турецьким кіно-режисером т. Мухсин-беєм.

Режисер Мухсин-бей разом з автором т. Стабовим кінчає ставити фільм «П. К. П.»—«1920—21 роки», замісць режисера А. Лундіна, що оце захорів.

—

Кіно-станція

Кінематографічні кола СРСР, а також робітники мистецтва дуже цікавляться й надають велике значіння організованій Товариством Друзів Радянської Кінематографії в Одесі Кіно-Станції.

При цій станції, крім низки секцій, буде ще працювати експериментальна лабораторія, завданням якої є виявлювати спеціяльні данні, що потрібні натурщикам та акторам

Це виявлення буде провадитися на основі довгочасного досвіду.

В роботі експериментальної кіно-лабораторії беруть участь—кіно-режисура, професура кіно-технікуму й місцеві журналісти.

ВУФКУ й московські кіно-установи жваво відгукнулися на організацію станції й обіцяють фінансову підтримку.

Кіно-станція почне незабаром працювати.

—

„Гамбург"

На Одеській кіно-фабриці швидким темпом знимають картину «Гамбург» за сценарієм С. Шрайбер та Ю. Яновського.

В основу цього сценарія покладено матеріял про Гамбурзьке повстання, що маємо його від Лариси Рейснер—«Гамбург на барикадах».

Фільм буде витримано з історичного боку, знимають його за матеріялами, що їх одержано з Німеччини.

На території фабрики почали будувати частину Гамбурга, де проходило повстання у жовтні 1923 р. Художник-архітект Байзенгерц, що оце приїхав з Німеччини, доточно відновить гамбурзькі вулиці з усіма деталями, а також гамбурзьку психіятричну лікарню, суд то-що.

Типаж добірають у німецькій секції, Одеської партшколи, Інтернаціональному Клубі й по німецьких колоніях.

У сценах Гамбурзького суду над комуністами знималися у ролях оборонців та членів суду одеські адвокати.

Нова декораційна метода, тоб-то намальовані на шклі декорації, привабила до фабрики численні екскурсії.

Ставить цей фільм режисер Баллюзек з помішниками Івановим та Долиною.

Художник-архітект Байзенгерц, оператор Рона, освітлювач Карл Фрак.

У головних ролях: Западна, Рейніч, Гарін, Замічковський, Мерлаті, Мальський, Лярів, Спранце й Чембарський.

—

„Вся Україна"

В наступньому літньому сезоні ВУФКУ в плані кіно-хроніки має засняти всі видатні місця на Україні: велику індустрію, виробництва, історичні місця та найбільш цікаві місцевості України з побутового та географічного боку.

Плакат худ. Родченка на Московській виставці

Кіно РСФРР

Організація кінематографії РСФРР

В кінці березня у Москві обговорювалося у президії Держплану РСФРР питання про кінопромисловість. У свій час Раднарком РСФРР доручив соц. культурній секції Держплану цю справу обміркувати. Секція це питання передала до Держплану, де воно обговорювалося у присутності усіх зацікавлених кіно-організацій, разом з представниками господарчих та професійних установ, наслідком чого вирішили реорганізувати кіно-промисловість двома шляхами: 1) організувати фото-кіно-трест при ВРНГ РСФРР, що під власним керовництвом об'єднує за виробничим принципом підприємства, які виробляють фото-кіно-апаратуру. Ця деталь розвязання питання, яка на перший погляд здається неважливою, якщо практично здійснювати справу, спричиняється до розподілу кіно-промисловости на 2 самостійні галузі: виробництво матеріялів та апаратури і виробництво кіно-фільмів.

2) Задля більш успішного розвитку кіно виробництва, щільнішого звязку прокату з виробництвом, Держплан вирішив організувати кіно-синдикат, що об'єднуватиме усі кіно організації РСФРР. Цікаво зазначити на такий момент нової організації,—це звязок кіно-синдикату з Наркомосом У новий синдикат увійдуть такі установи: Госкіно, Ленінградгоскіно, Пролеткіно, Межрабпом-Русь та Совкіно. Яка буде робота цієї молодої установи в подальшому, зараз сказати важко, але мають розгорнути її досить широко.

Кіно-синдикат утворюється, щоб здійснити всю монополію прокату, з правами акційного товариства Совкіно що до експорту та імпорту нашої продукції на території РСФРР.

Основними правами та обовязками Синдикату є:

1) керувати виробництвом усіх організацій, що увійшли у склад синдикату, як-що до прокату, так і що до регулювання усієї роботи.

2) уважно стежити, щоб культурні вимоги трудящих мас цілковито обслуговувалися.

3) виробляти загально-господарчий план усіх організацій, об'єднаних у синдикат.

4) переводити прокат картин на зовнішньому ринкові.

Ось ті головні моменти майбутньої роботи Синдикату. Що-ж до фінансової бази, то Держплан постановив це питання проробити у соціяльно-культурній секції Держплану, за участю бюджетно-фінансової секції НКФ РСФРР.

Одним з важливих моментів утворення кіно-синдикату будуть, очевидно, два заходи, що їх мають перевести у життя законодавчим порядком,—це звільнення синдикату протягом 3-х років від обовязку вносити прибутки в доходи Республіки, а також право вкладати увесь прибуток протягом того самого терміну на поширення виробництва Синдикату,

В найближчий час гадають перевести у життя справу організації синдикату законодавчим порядком.

Не маючи ще у кіно-промисловості досвіду що до об'єднання кількох господарчих установ—важко казати про наслідки роботи цієї організації. Але досвід инших галузів промисловости довів, що за наших господарчих взаємин такі організації добре працюють.

Кіно Ленінграду

Ленінградська фабрика Держкіно закінчила ставити картини «Стаття 144-а» та «Під владою Адата». Картина «Стаття 144-а» має нову назву «Чужі»—тема цього фільма: пролетар і буржуа, що завше будуть чужі один одному. Також закінчено кілька одноактних комедій: «Тютюновий злодій», «Повідь», «Зірвалося», „333 лиха».

Незабаром кінчаються натурні павільйонні зйомки до картини «Тарко» і «Пісня тундри». Перша картина- з життя самоїдів під час окупації Півночі білими й малює експлоатацію самоїдів свійськими глитаями й чужинцями. Знимання цього фільма провадилося на крайній півночі. Друга картина малює життя й побут лопарів, охоплює низку моментів, що характеризують експлоатацію праці лопарів. Сюжет картини,—боротьба з колонізаторами краю.

Крім цього на Ленінградську фабрику прибули, щоб їх ставити, короткометражні фільми: «Наше будівництво», «Історія Путилівського клубу», «В здоровому тілі—здоровий дух».

Почато ставити фільми «Козаки». За основу цього сценарія взято повість Л. Н. Толстого «Козаки», крім цього введено ще кілька матеріялів з инших повістей Толстого.

—

«Ленінградкіно» закінчує картину «Шинеля», сценарій Ю. Тинянова за повістями Гоголя «Шинеля» і «Невський проспект». Більшість зйомок провадилося на вулицях Ленінграда, що їх підробляли під стіль 40-х років. Крім цього задля окремих сцен збудовано спеціяльне ательє—«Невський проспект».

—

Виставка кіно-плакатів

Плакат худ. Лавинського

Коли можна говорити про якесь мистецтво, що йшло плечем до плеча з революцією, то це тільки про мистецтво плакату. Радянський плакат має велике й славне минуле.

Може, а, навіть, і напевне, американський плакат кращий своєю чіткістю, скупістю на лінії й барви, але силою впливу, перекональністю радянський плакат перемогає американський, і тому може вважатися за найкращий в світі.

Виставка кіно-плакатів, яка відбулася в Москві, довела, що і в цій галузі ми маємо не аби-які досягнення. Виставка викликала велике зацікавлення не лише серед малярів, але й серед діячів різних виглядів мистецтва. Окремі експонати з виставки говорять про значний зріст та розвиток нашого кіно-плакату.

Але поряд з цим в плакатах почувається якийсь відступ від ідеологічної лінії на бік комерційний. Часто-густо плакати не звязано ані з художнім стилем, ані з загальним завданням того фільму, що для нього плакат призначено.

Як з'ясувати таке явище? Безумовно так, що плакат ухвалюють і приймають господарські органи кіно організацій, а не художні керовники. Маляр кіно-плакату не знає, чого саме хоче режисер, проте тільки він може підкреслити важливі моменти фільму, дати для плакату найяскравішу, що може як найкраще визначити фільм, тему. Через такий комерційний ухил терпить і художній бік показаних плакатів.

Треба закликати обивателя, треба збільшити прибутки в касах, а тому й ніколи, та, часом, і шкідливо дуже турбуватися про цілковиту художність плакату. Ця-ж бо художність обивателю не потрібна, йому давай твір, що не турбує його ока, що не більший за його розум, що пристосований до його смаку.

І коли на виставці траплялися цікаві плакати, то лише ті, що їх не ухвалено до друку.

Плакат художника Родченка, що його в нашому журналі наведено, був зроблений на замовлення режисера Ейзенштейна до картини «Панцирник Потьомкін». Його госпоргани до друку не ухвалили. Проте кожен, що картину цю бачив, не може не згодитися, що кадри з дитиною в колясці чи не найкращі кадри фільму. Але-ж вони не до смаку обивателю; його до кіно цим художнім, дійсно художнім плакатом не закличеш, і тому плакат Родченка світу не бачитиме.

І як-що в низці окремих експонатів виставки вже визначено вдалі вирішення, що обіцяють радянському кіно-плакату поспіх, то зміцнити й усталити цей поспіх можна буде лише тоді, коли ухвалюватимуть плакати не господарські органи, а художні керовники кіно-організацій.

А. Трет

За кордоном

„Уфа“

Уфа—три літери, що безугавно синіми й червоними промінями спалахують над велитенським берлінським кіно в Шарлотенбурзі Ам Зоо. Ці три літери скрізь,—на гудзиках ліврeї швайцара-негритоса, на маленьких кепі грумів, на фресках колон, на дивовижно елегантних книжечках-програмках, перетятих єдвабними стрічечками. Реклама все: вже замало й не вистачає трафаретних літер у повітрі, що виринаючи в світлянім снопі, освітлюють темне тло нічного неба, афіш у кафе, плакатів на стінках вагонів надземної і підземної залізниці. Треба чогось екстраординарного, що мимохіть зупиняло-б стомлене око европейця.

Шість дівчаток різного зросту, різної масти, починаючи від високої брюнетки й кінчаючи маленькою блондинкою, убрані в яскраві модні жовтаво-червоні барви, в утрировано-куцих і вузьких одягах, в гостроносих черевичках, крикливих капелюшках на головах, шість жінок ідуть байдужою ходою по рівній панелі Берліну. Біля вітрини великої крамниці похід затримується на мить, рівно на стільки, щоб зупинити на собі погляд тих, що входять до крамниці й що стоять біля вітрини, а потім рушає далі, показуючи спини, на яких ніби випадково, замісць прикрас, жартівливим везерунком стоять три літери «Уфа». Публіка дивиться в слід.

Величезний натовп оточив авто. Приємно усміхнувшись до публіки, джентельмен високо трясе ящиком у повітрі, відчиняє його й витягає повітряні балони. Зовсім прозорі, ніби мильні баньки, він кидає їх у натовп, до гори, в опромінене сонцем небо.

Балони хитаються в повітрі, а инші зачипилися

Веремія реклами, Дівчата, негри й повітряні балони. На всьому напис: Уфа

а карнизи кафе, за віти дерев, і публіка, знявши догори руки, ловить їх з реготом. Ось мужчині пощастило впіймати, майже вирвати в иншого балон, і він передає його зраділій маленькій дівчинці. Дарма, зовсім дарма балон, що вартий 50 пфенігів, і все це для того, щоб публіка зайвий раз могла прочитати три літери «Уфа», написані блакитною фарбою на опаловім балоні.

Зовнішньої реклами мало, вона призначена переважно для провінціяльної публіки й чужоземців. Справжній берлінець знає, що таке Уфа, і раз на два місяці, цеб-то за переміни програму, одвідає Паласт ам-Цоо. Ту картину йому просто показувати неможна, її треба відповідно подати, обставити. Демонструється картина з японського життя і раніш, ніж ви увійдете до залі, вас оточує справжня Японія. Уже з вестибюля ви потрапляєте в країну, де сходить сонце. З ліфта входите в середину священного храму, де велитенська статуя Будди, топчучи колінами пелюстки лотоса, приголомшує вас своїми розмірами.

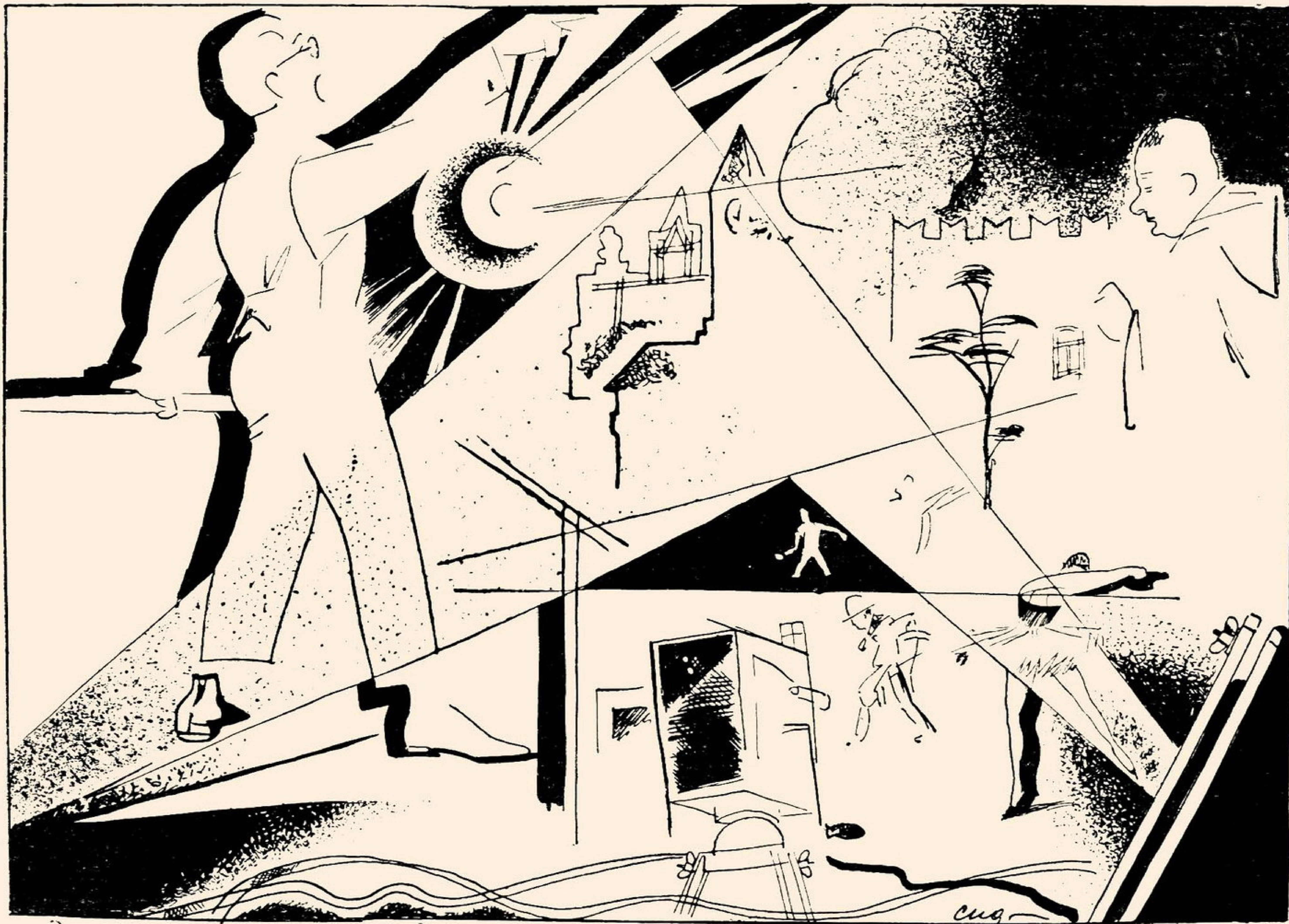
Фойє театру перероблено на середину японської хати: паперові, рухомі стіни, високі вази, справжні японські матки, віяла й улюблені японцями яблуневі галузки. Японський художник-декоратор, спеціяльно запрошений Уфою на цю роботу, досвідченою рукою дав маленьку ілюзію публіці й переніс її на мить до Японії. Під час сеансів грає справжній японський оркестр, з незвичайною для европейського вуха, неприємною музикою. Екран також декорований за японським стилем.

В перший день нової прем'єри, акторів вітають в Паласті ам-Цоо в залі глядачів, при великім натовпі публіки. Це—їхнє свято.

Перша ложа біля екрана призначена для акторів. Дирекція вся в зборі. Урочиста музика, уквітчана заля, квітки без кінця й краю. Йде «Кабінет віщаних фігур», з участю Еміля Янінгса й Конрада Фейдта. В фойє стоїть величезна лялька на весь зріст Янінгса, одягненого турецьким пашею, й Конрада Фейдта—Іваном Лютим. Але ось до ложі входить живий Еміль Янінгс. Знову квіти й овації і, нарешті, демонстрація картини, без антрактів і позначення частин. Нас, радянських людей, це трохи стомлює, та спритні продавщиці апельсинів і шоколаду, що нечутно ступають по м'якім килимі, розвіюють оцю невеличку незручність.

Тепер про Нейбабельсберг. Про мою подоріж туди. Десята година. Сонячний осінній ранок. В торгпредстві СРСР вже зібралась публіка, що має їхати до кіно-фабрики. Серед них комерційний директор Вуфку, співробітники торгпредства, представники Госкіно.

Автомобіль швидко мчить через увесь Берлін за місто й незабаром в'їздить у околиці Вандзее. Поминувши озеро й лісок, під'їздимо до Нейбабельсбергу, де розташовано кіно-містечко «Уфи». Машини зупиняються на фабричному дворі. Ворота замикають на засувки. Директор фабрики зустрічає гостей і починає показувати фабрику. Поминувши будинок павільону, ми виходимо на просторий майдан. Вдалені видати могилу з готичною вежею, а ще далі сільську дзвіницю. Малесенька річечка, що «виконує ролю» Райна і зроблена спеціяльно для ставлення «Нібелунгів». Цілі гаї зі штучних дерев з величезним товстим дубом посередині, що з його дупла стремить дріт і нап'є-маше. Оглянувши середньовічний замок з неприступною стіною, берег Темзи, ми виходимо на вулицю, що править за Лондонську і що залита асфальтом. Увечорі ми дивимось масову з'йомку з руського життя. На однім пляцу споруджено частину Кремля,



Знимають фільм. Режисер гукає. Лампи сліплять очі

церкви; це мусить значити Червоний Майдан у Москві. Власне, сцена, як потім виявилось, була недотепно пришита до фабули романа, де героїня, руська графіня, вивезена з Росії чотирьохлітньою дитиною, живучи все життя в Англії, нараз відчула голос крови й виїхала до Росії. Вона потрапила в Москву саме на початок революції. Переодягнена, вона незабаром від'їздить із Росії знову до Англії, але за дією п'єси, вона, хоча не довго була в Росії, але цей момент треба також подати. Його подали, але як! Кіно-п'єсу ставив англійський режисер за англійським сценарієм. «Червоний Майдан», два паламарі, убрані в шапочки, обрамлені бобром, і в строї часів Івана Лютого, який носили опричники, дзвонять на гвалт, віщуючи революцію. Поруч з церквою будинок, і на нім написано російською мовою «Д. Д. купца Епышкина», цеб-то торгова фірма крамаря Епишкіна. На майдані снує народ зі смолоскипами в руках. І який народ!

Сцена з'йомки була велична. Майдан, оточений великою кількістю освітлювальних ламп і юпітерів, сяяв червонастим блиском, дінамо-машини страшенно гуркотіли, біля ніг билися товсті гумові канати, що переводили ток, помрежі з різних кінців майдану кричали в рупор, стоячи на своїх дозорних вежах, режисер стріляв у повітря, юрба на сімсот людей страшенно гула, смолоскипи тріщали, і видовисько було пишне. Бутафорське, звичайно, проте для кіноаматора велитенське.

Тепер про Бюлів-ресторан.

Найголовніший контингент статистів у Берліні, як це не дивно, при великім безробітті німецьких акторів, складають руські емігранти. Статистам добре платять. Для багатьох далеких від мистецтва людей, через пекучу матеріяльну скруту, з'йомки стали за головне джерело прожитку.

При великій кількості кіно-фірм у Берліні потреба в статистах майже постійна. Масові з'йомки потрібують часом до 1000 людей, і серед статистів можна спостерігати де-яку організованість.

На Нетельберг-Штрассе в Бюловім ресторанчику утворилося щось подібне до біржі статистів, куди увечорі заїздять помрежі й вербують акторів. «Треба стільки-то мужчин у фраках і дам у балевих строях»— виголошує помреж Уфи, або якоїсь иншої фірми, і тут-же записує призвіща охочих, видавши цетель-записку, що дає право одержати перепуску на фабрику. На п'яту годину вечора в ресторані дуже накурено й усі столики занято. Розмови у всіх про те саме: немає з чого жити, тяжко дістати роботу. На голених щоках і подмальованих устах та схудлих лицях одне тавро смутку й остраху за життя.

День на фабриці починається о 8-ій, ні на хвилину не можна запізнитися, бо инакше брама вам буде зачинена на завжди. О шостій, взявши холодний душ, біжиш до підземної залізниці.

Шлях до фабрики від станції лежить через лісок, його не багато більше за кілометр, проте він видається довгим і стомлює, бо ноги грузнуть у піску.

За п'ять хвилин до 8-ої брама фабрична ще замкнута, але публіка стоїть і чекає. Рівно о 8-ій відчиняється невеличку кватирку у вікні, іде перевірка. Викликають статистів, відбирають цетелі й на заміну їх дають перепуски до фабрики з бланками й штемпелем Уфи. Потім ви відбуваєте суворий контроль, що не перепускає без паперців на фабрику нікого.

Діставшись до фабрики, поспішаєте до уборної, здаєте своє убрання й одержуєте відповідний стрій для вашої сьогоднішньої ролі: манашки, субретки, балерини, циганки з табору. Далі сяк так одягнувшись в уборній, ви йдете докінчувати свій туалет в одягальню. Одягальні на фабриці різні й займають окремі корпуси. В загальних одягальнях для статистів величезний стіл, лакований сірим лаком і поділений посередині ящиками на аршин заввишки. В покришки цих ящиків вставлено дзеркала. За кожним столом гримуються 20 статистів. В ящиках все потрібне для гриму: пудра, олівці, волосся, щипці, вазелін. Біля стін кімнати умивальники з гарячою й холодною водою, де-кілька парикмахерів обслуговують загальні вдягальні. В иншім корпусі вдягальні для акторів, вже славетних.

О 9 годині на фабриці розпочинаються зйомки, і робота починає всюди кипіти. В різних місцях і павільонах фабрики знимають окремі сцени різні режисери, різних фірм і з різних фільмів. Зйомкою кожної окремої сцени керує головний режисер, головний оператор та їхні помічники.

Тут знимають сцену «Монмартського шинку» і апаші та апашки біжать на місце, штовхаючи на ходу балерин, що поспішають до павільону. Там все підготовлено, щоб зняти лондонську вулицю. Асфальт полито водою, автобуси, самокатчики, доставці продуктів, блискучі машини стоять на місцях і чекають на постріл - гасло. Головний режисер на дозорчій вежі, де наготовлено знимального аппарата, радиться з головним оператором, що інформує в свою чергу помічників.

Установщики світла готові що-хвилини включити мотори. Помреж, поділивши статистів на групи, призначає їм місця. Нарешті третій постріл,—все ходить, рухається, падає. Сцену знимають 5—6 разів кількома апаратами одразу, збоку, згори, просто. О 1-ій, звичайно, маленька перерва, всі стрімголов біжать до їдальні. І їдальня в цей час—кумедне видовисько. Балерини, манахи, кловни з кухолями пива, грогу, сосисками, навстойки й навсидьки швидко їдять, щоб встигнути завчасно знову на пляц. І лихо тому, хто запізниться.

Коли зйомка запізнюється до після 4-ої години, всім платять додаткові. Статист радо стежить за стрілкою, коли вона переступає 4-ту, але режисери на це зважають і силкуються закінчити зйомку, не затягаючи її без особливої потреби. Після 4-ої, з фабрики йдуть лишень ті, хто не занятий в нічній зйомці. Ті, що лишаются на нічну зйомку, одержують в півтора рази більше, ніж звичайно. Нічна зйомка дає добрий заробіток, хоча й стомлює. Заким іде підготовка до неї, можна спочити в одягальні, умитися, попоїсти, навіть задримати на годину. Триває вона часом до 12-ої години ночи. На дворі холодно, й актори, що часто й густо за п'єсою одягнуті в легкий одіж, дрижать від холоду. Після закінчення зйомки, знявши грим і здавши стрій, стаєш у довгу чергу до каси, що вказана на квиткові, де після виплати десятивідсоткового гербового податку, одержуєш гроші.

Тим самим чином біжиш потім назад до станції, тратиш марно півтори години у вагонах підземної звлізниці, і глупої ночі тихенько йдеш коридором до свого ліжка, щоб не побудити сонних німців. А о 6-ій рано, поборюєш сон холодним душем, і вискакуєш стрімголов на вулицю. Весело поглядаючи на небо, поспішаєш знову до потягу, що несе тебе на ту-ж фабрику.

М. Мораф

Берлінські прем'єри

За минулий місяць треба зазначити лише три великих німецьких прем'єри: черговий бойовик «Уфи»—«Манон Леско», що його нишком випустила Уфа (звичайне неохайне відношення Уфи до фільмів не її прокату, що їх демонструють в театрах), «Будинок брехні» (за Ібсеновою «Дикою качкою») виробництва Рекс-фільму, а також надзвичайно культурний фільм «Скрипник з Флоренції» з Елізавет Бергнер—німецькою Комісаржевською в головній ролі.

«Манон Леско»—вільний переказ роману Прево з досить кволою дією. Режисер Робінзон, що так нашумів своїм фантастичним фільмом «Тіні» і що потім втратив славу через великий, але не життьовий костюмний фільм виробництва Уфи «П'єтро Корсар», на цей раз створив гарний, інернаціонального характеру фільм. Робінзон—режисер з художників, і не уникнув саме через це звичайної помилки, властивої усякому представникові образотворчого мистецтва у кінематографії—переніс центр ваги ставлення на художнє оформлення фільму, а не на його внутрішню динаміку. Дійсно, йому разом з кращим у світі кіно-архітектом Лені за підтримкою оператора Шпаркуля—митця світотіні у фотографічному мистецтві, пощастило створити низку вишуканих художніх сцен. Проте, як виходити з того, що кіно-глядачеві здебільшого непомітні ще художні нюанси, які бачить лише фаховець, тоді «Манон Леско» перед глядачем має одну велику хибу—фільм не захоплює, фільм позбавлено сильних драматичних моментів, і місцями він просто нудний. Усе ставлення, що витримано в лірично-гобеленному дусі, не може викликати глибоких емоцій в глядача і лише одна сильна драматична сцена—сцена смерти Манон (що на цей раз правдиво й життьово втілила Лія де-Путті), в обіймах кавалера Де-Грієє, могла-б захопити, коли-б не була зіпсована штучною анти-художньою грою артиста Гайдарова. Він зі своєю зовнішності—ідеальний ліричний коханець (велика треніровка, очевидно, допомогла йому скинути той жировий баласт, що через нього писав один з берлінських критиків, ніби «Гайдаров втратив навіть єдине, що мав—красу»). На жаль, Гайдаров технічно зовсім невмілий, примітивний артист. Його гра—стара «максимівська» школа. Лія де-Путті створила цікаву й витриману ролю Манон. Ця рола безсумнівно найкраща з усіх, що досі їх виконувала артистка. Також гарні уся решта персонажів.

«Будинок брехні»—останній твір режисера Лупу Пік, що, на жаль, надто рідко з'являється перед публікою. Треба мати багато мужности, щоби насмілитися тепер ставити тяжку Ібсенову драму. Пік не коментує Ібсена, він лише виступає в ролі інструментатора. Мужність Піка заслуговує на нагороду: він створив надзвичайний по глибині чуття й сильний драматичний камерний фільм, позбавлений усякого ринкового американізму, що став такий «модний» в сучасній Европі. Це й зрозуміло: американізм в европейському мистецтві мусив з'явитися, бо й вся Европа міцно заплутана в тенета американської буржуазії.

Німецька кінематографія може пишатися з того, що вона має не лише купців і промисловців від мистецтва, але й тим, що вона збудила до життя таку велику художню силу, борця за проблеми кінематографії, яким є Лупу Пік. Сценічно найбільш дужу фігуру створив, на мою думку, Вернер Крауз в ролі Еглаля. З решти бездоганних виконавців треба зазначити ще Люці Гефліх у ролі дружини, й шведську артистку Мері Джонсон, що з великим ліризмом виконала ролю його дочки.

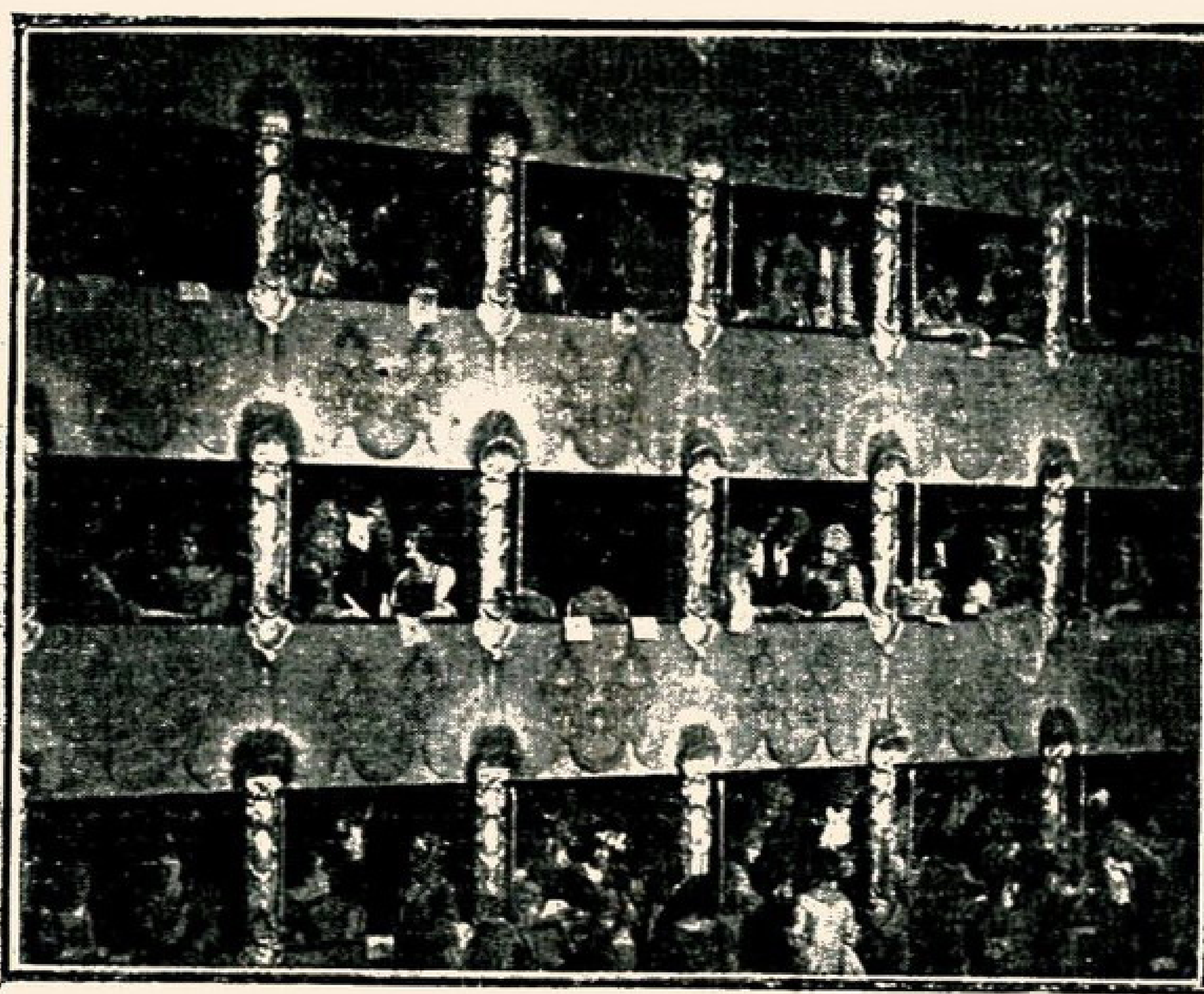
Без галасу, без реклами відбулася прем'єра фільму «Скрипник із Флоренції». Міць і своєрідність цього фільму цілком ґрунтуються на грі Елізабет Бергнер, а також на роботі режисера Сцинера, двох великих театральних сил, що до цього часу були майже зовсім невідомі в кіно. В обох в минулому є один фільм «Ню», що справив в свій час велике враження. Тепер ми бачимо, що цей фільм для обох став гарною школою. Бергнер, найцікавіше, найглибше й своєрідне явище у сучасному німецькому театрі, посіла своїм новим фільмом таке-ж саме місце у кінематографії. Не виходячи з загальної межи, вона звертає на себе виключну увагу, що досить важко, зважаючи на таких партнерів, як от Конрад Фейдт. В великій мірі успіх фільму залежав і від оператора, що досягнув неймовірних художніх ефектів.

З закордонних прем'єр перш за все зазначимо на грандіозний берлінський успіх «Золотої пропасниці» з Чапліним у ролі режисера, автора й виконавця центральної ролі. «Я хтів-би, щоби нащадки судили мене по цьому фільмові»—сказав Чаплін. І світовий глядач примушений констатувати, що окремі виблиски трагізму, які виявлялися по всіх фільмах Чапліна, зробили його в «Золотій пропасниці» Гамлетом життьового гротеску. «Золота пропасниця» — найсумніший з найкомічніших фільмів світу, гротеск зі-зовні,— це насправді найглибша життьова драма. Зовсім протилежний йому є другий улюблений американський комік—Гарольд Ллойд, що за його участю фільм «Гарольд Ллойд боїться жінок» користується величезним успіхом у «Уфа-Паласт ам-Цоо». Цей фільм показує нам в особі Ллойда пересічного американського глядача. Перед нами сіренький представник американської дрібної буржуазії, що через любов до «неї» робиться героєм і нищить усі порешкоди на своєму шляху. Цілковиту перемогу в цьому фільмові тріумфують трюк і темп. На «психологію» нема й натяка. Такої нагони, що її бачили в цьому фільмові, повної різноманітности, бездоганної своїм монтажем, ще не доводилось бачити в жодному американському фільмові.

З решти закордонних фільмів треба визначити американський фільм «Нок-Аут» що в ньому відомий американський артист—Мільтон Сільс показує, яким треба бути, щоби заслужити не лише в Америці, але й в Европі епітет «справжнього» мущини. Отже, останніми часами особливо видатних фільмів екран Берліну не бачив. Блискуче луснув «Тартюф» з Янінгсом в заголовній ролі, не мала великого успіху й «Манон Леско». Всі чекають на «Метрополіса».

Берлін

Spectator



„Манон Леско"—праворуч: артист Гайдаров у ролі кавалера де-Грієє; посередині: театр XVIII в.; ліворуч: артистка Лія де-Путті в ролі Манон Леско

Німецькі

Як ми вже писали у попередньому числі, німецька кінематографія досить помітно звузилася й скоротилася. Зменшила своє виробництво «УФА», яка за останні роки була головним і єдиним поставщиком бойовиків на ринок, що створювали славу німецькій кіно-промисловості. Навряд чи буде «УФА» надалі виробл‍ювати коштовні фільми. Отже великі фільми, що їх закінчують тепер в численних ательє «УФИ», а саме: «Метрополіс»», «Фауст» і «Брати Шелленберг»—це лебедина пісня німецької промисловости.

I.

«Метрополіс»

Вже другий рік працює режисер Ланг над цим надзвичайним бойовиком. Вже тепер коштує цей фільм більше як кілька мільйонів марок, і безумовно, він відограв де-яку ролю у послабленні фінансового добробуту «УФИ».

«Метрополіс»—це фільм майбутнього. Це картина боротьби мешканців величезного блискучого міста майбутнього з мешканцями великих підземних катакомб міста—пригнобленими робітниками. Проте радянському глядачеві не треба сподіватися побачити революційний фільм. Ні. Ця боротьба лише тло, що дає змогу показати складні будівлі, величезні масові сцени, неймовірні машини майбутнього й т. и. На цьому тлі розгортається історія кохання сина найжорстокішого гнобителя-підприємця з незнайомою дівчиною-місіонером, що бореться за долю пригноблених мешканців підземного міста. Звичайно, в цей любовний епізод введено ще низку инших персонажів, що ускладняють і загальмовують інтригу.

Цей фільм, особливо з боку архітектури, трюкізму й фотографії, має стати великою сенсацією.

Разом з цим він наочно показує недоцільність такої виробничої праці, що «Уфа» її провадила. «Метрополіс» не дасть збитків лише тоді, коли його купить Америка. А сподіватися на це досить ризиковано. Правда, цей фільм тепер попаде до Америки згідно з угодою, що її склали американці з «Уфою».

II.

«Брати Шелленберг»

«Брати Шелленберг» — нова робота режисера Груне. Це один з відомих німецьких режисерів, причім він є особливий майстер драматичного фільму. Нас в цьому фільмові, головним чином, цікавить робота такого видатного кіно-артиста, як Кондрат Фейдт. За керов-

Робота над „Метрополісом“

1) Режисер Фриц Ланг (що ставив „Нібелунгів“) готується знимати масову сцену повстання робітництва; 2) Сцена в катакомбі. Артистка Бригіта Гельм та Фриц Ланг; 3) Знимають сцени в катакомбах. Вода заливає робітничу юрбу; 4) Знимання крупних планів. Скарби „володарів світу“.

Режисер Мурнау гримірує Еміля Янінгса, що грає ролю Мефістофеля в фільмі „Фауст“

бойовики

ництвом Груне Фейдту довелось в цьому фільмові виконати складне завдання—грати ролі обох братів Шелленберг. Але в цьому випадкові не можна було вжити звичайної механічної зйомки «двійників» (змінення гриму, а також трюкізм саме через удосконалену техніку не відограють тепер значної ролі). Важке завдання Конрада Фейдта полягає в тому, що брати Шелленберг внутрішньо абсолютно протилежні. Один з них - філантроп, цілковитий ідеаліст, другий—скептик і жорстокий егоїст. Художні німецькі кола з великим зацікавленням чекають, як Фейдт та Груне розвяжуть це складне завдання.

III.

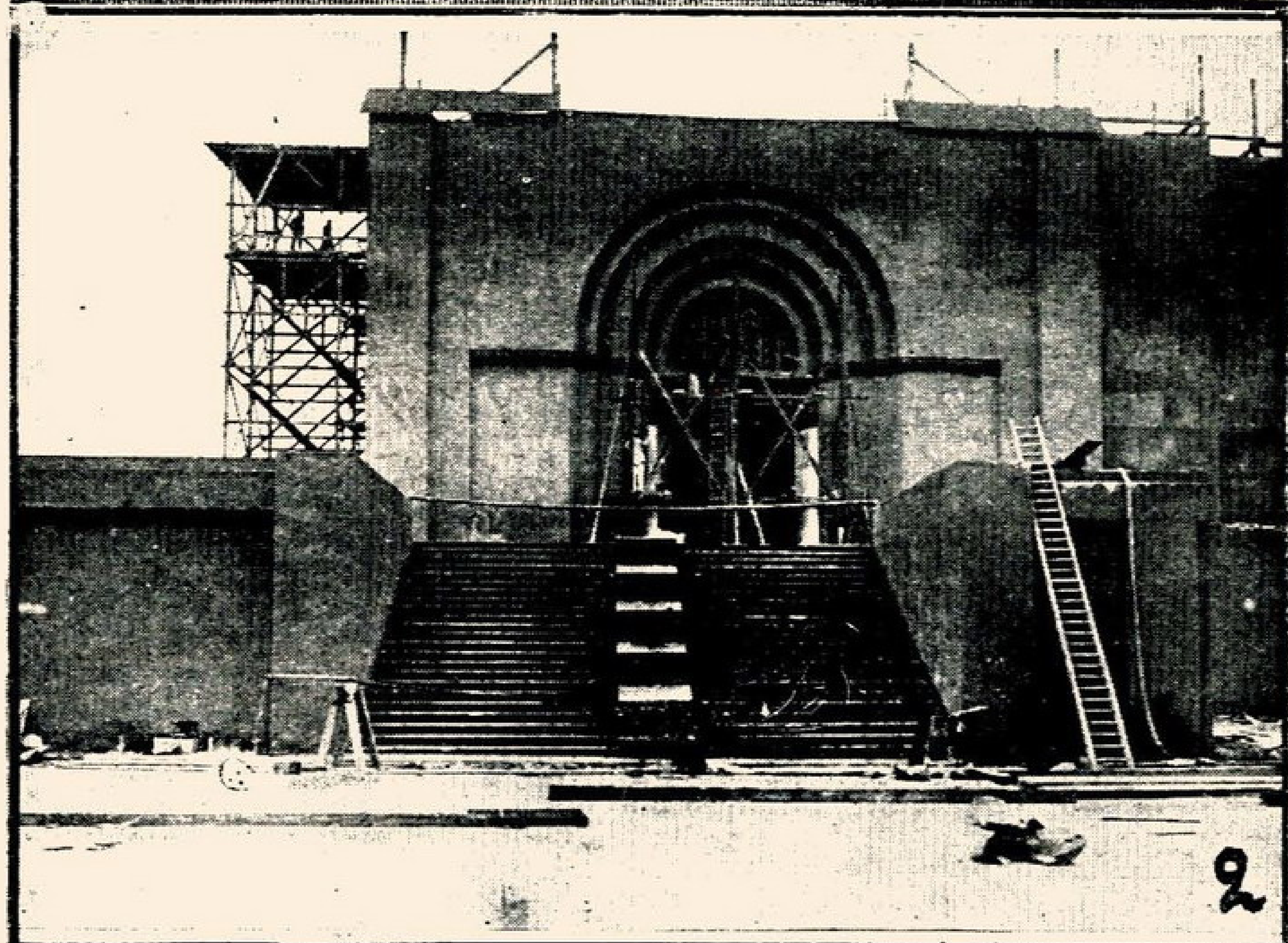
«Фауст»

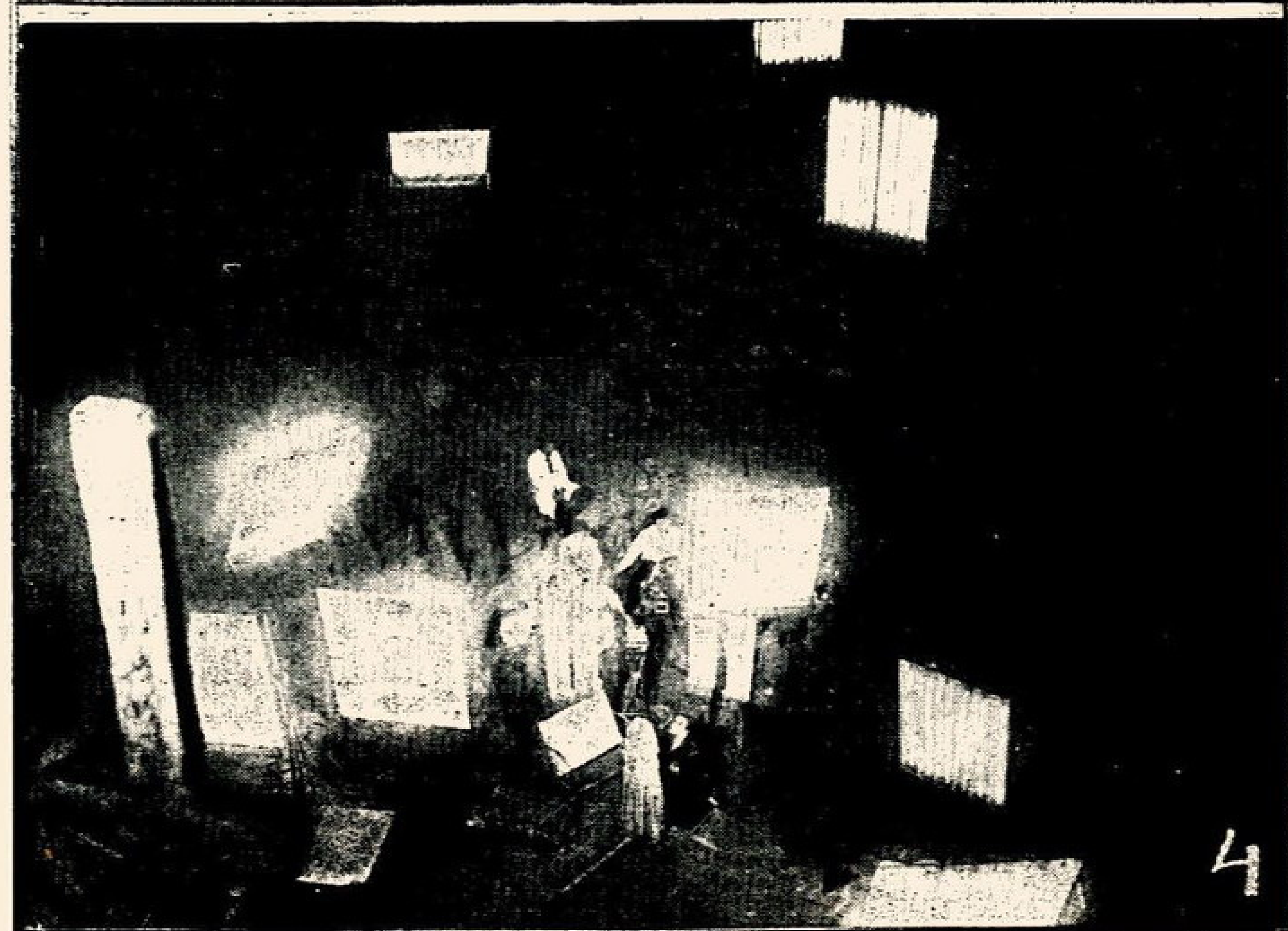
Великий галас здійнявся навколо «Фауста» ще до того, як картину почали ставити. Цей фільм мав робити спочатку режисер Бергер, а потім «Фауст» було віддано Мурнау. Ще до того, як було складено угоду з американцями, «Фауст» робили з певним розрахунком на експлоатування в інтернаціональному маштабі. Особливу увагу звернули на Америку. Янінгсові, що вже був відомий в Америці після успіху його в фільмі «Остання людина», передали ролю Мефістофеля. Мурнау також був відомий в Америці, тим більш, що його вже законтрактувала фірма «Фокс-Фільм». На ролю Фауста запросили видатного шведського артиста Гесту Екмана. Невідомо було лише, хто гратиме Маргариту. Навколо цієї ролі творилися легенди. Нарешті стало відомим, що ролю Маргарити виконає славетна американська артистка Ліліян Гіш. Її участь у фільмові, звичайно, гарантувала успіх картини в Америці. Але після того, як угоду було складено з американцями, за якою «Фауст» брали до Америки, запрошення дорогої американської кіно-зорі стало зайвим. Отже ролю Маргарити передали абсолютно невідомій в кінематографії артистці Камілі Горн (між иншим цікаво зазначити, що головну ролю в «Метрополісі» виконує Бригіта Гельм, також «винахід» для екрану режисера Ланга).

Знимання «Фауста» вже цілком розпочалося. Сценарій зроблено за Гете, з помітним ухилом у феєричність.

Ми не можемо дати більших подробиць що-до знимання «Фауста», бо ввійти за куліси цих знимань надто важко. З поданих фото ми бачимо досить велику примітивність у виконанні Янінгсом важкої й нереальної ролі Мефістофеля.

Берлін *Ярс.*





Робота над „Метрополісом"

1) Підземне місто. Готується повстання робітників; 2) Будують декорації до „Метрополіса"; 3) Під час перерви. Фриц Ланг розмовляє з акторами; 4) Знимают одну зі сцен Метрополіса.

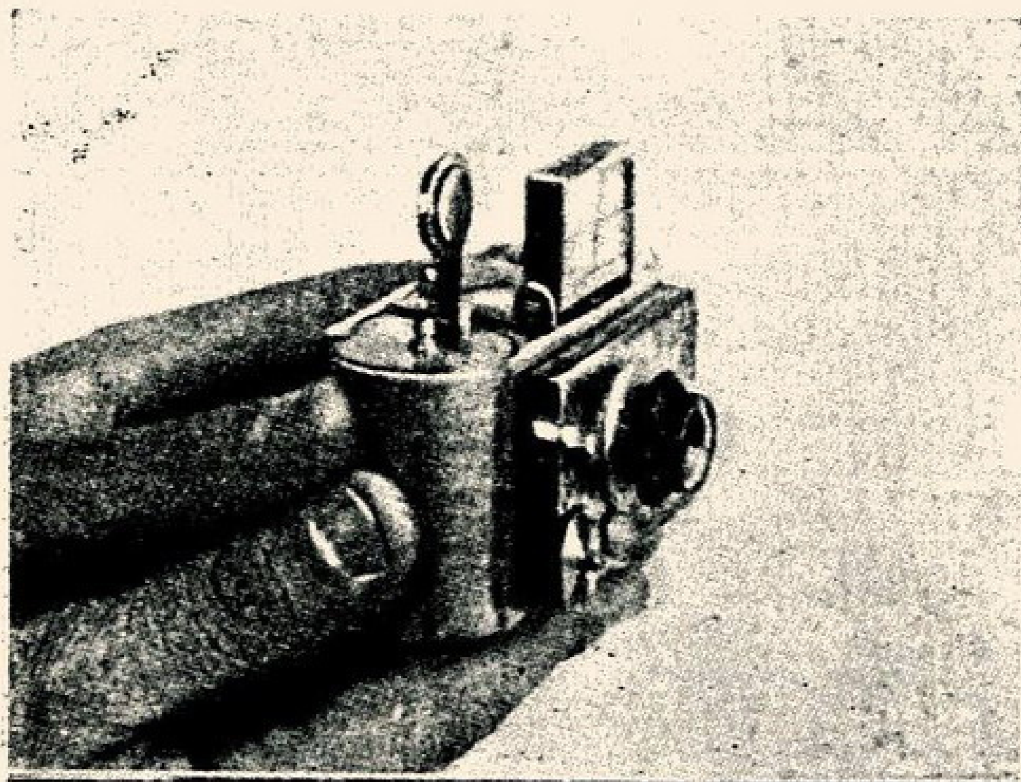
Кадр з „Фаусту"—Мефістофель (Е. Янінгс) та Фауст (Геста Екман)

Хроніка закордонного кіно

Фотографічний апарат з кінематографічною плівкою

Не-що-давно зконструйовано кишенькового фотографічного апарата з металу, що замісць плівки або платівки користується, як чутливою поверхнею, кінематографічним фільмом, наверченим на особливу цівку, або у вигляді безкінцевої стрічки.

Коли вживати цівки, то можна вдень зарядити апарат, і тоді можна зробити не більш 15 знимків. Коли-ж вживати безкінцевої стрічки, тоді можна зробити 50 різних картин, але зарядку доводиться робити в темній кімнаті.



Загалом, апарати з плівками не дають можливости зробити більш 12 знимків, бо для більшої кількости знимків цівки мусять бути надто грубими. В цьому маленькому апараті, що його показано на малюнкові, винахідникові пощастило вжити довшого фільму тому, що він особливим засобом вирішив завдання накручувати чутливу стрічку. З обох боків апарат має порожні циліндри; в один вкладають плівку, яку цілком захищено від світла, в другій буде накручуватися плівка. Використаний фільм з одного циліндру виходить у другий через щілинку, що є між ними. В бокових дірочках є зубчаті коліщатка, що крутять покажчик числа знимків, і в такий спосіб можна знати кількість використаного фільму. Апарат має анастигматичний об'єктив, що робить малюнок 24×37 мм. Волоски в зоровій рурці допомагають установити апарат.

З Ляйпцигського весняного кіно-ярмарку

Не можна було сподіватися на успіх Ляйпцигського ярмарку саме через важкий економічний стан Німеччини. Проте експонатів було досить. Теж саме спостерігаємо ми й на «Спеціяльному ярмаркові кіно-фото-оптики та тонкої механіки», що входить у склад Ляйпцигського ярмарку. У протилежність до осіннього ярмарку 1925 року, що особливо через конкуренцію «Кіфо» у Берліні не користувався в експонентів успіхом, на цей раз усі більш-менш великі кіно-технічні фірми виставили на ярмаркові свої фабрикати.

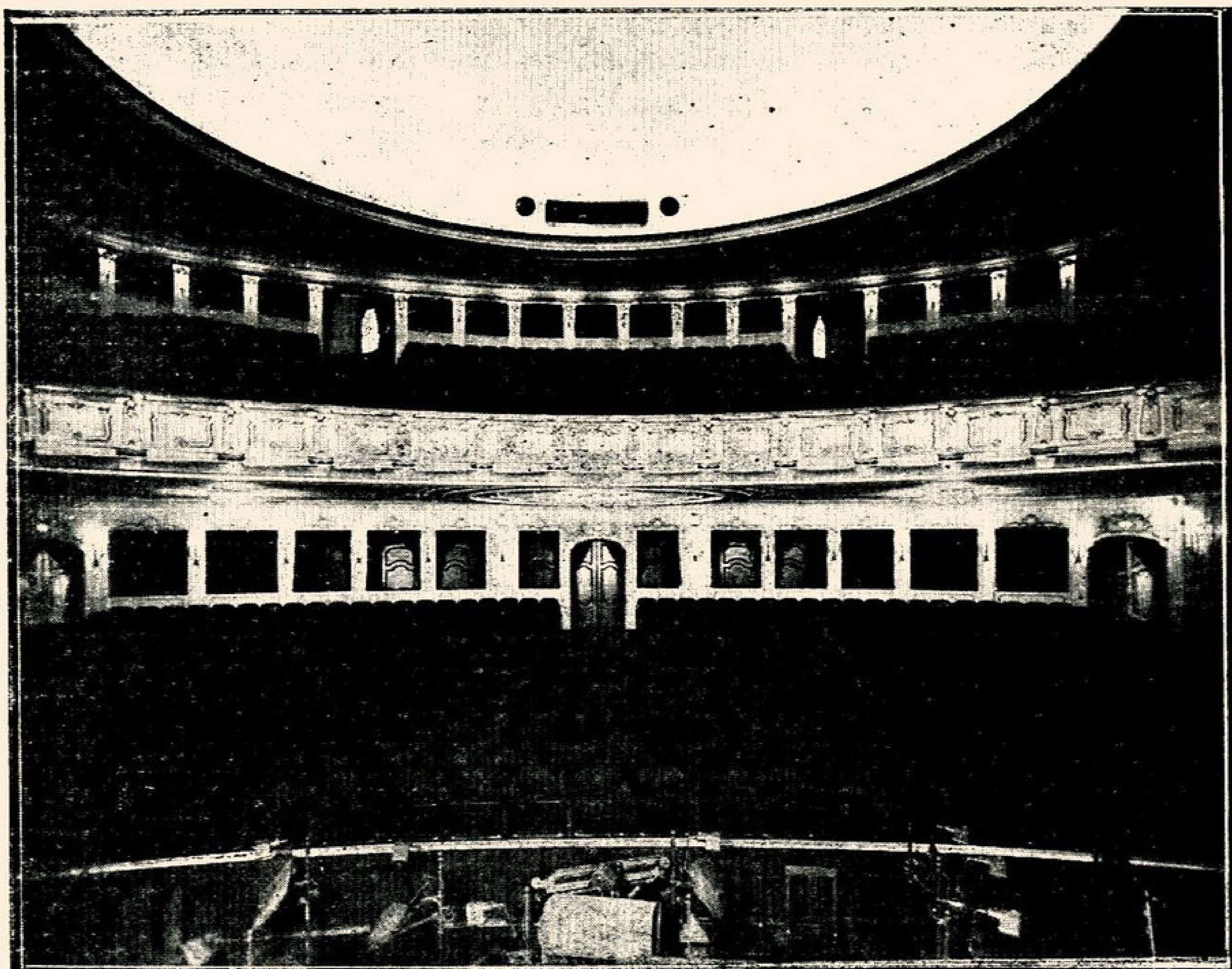
Таких фірм було 18—20. Як завше, і на цьому весняному кіно-технічному ярмаркові можна зазначити низку значних новин та вдосконалень апаратури, яка вказує на те, що німецькі кіно-техніки пильно працюють, щоб вдосконалити моделі. Цікаво зазначити, що вперше після війни у кіно-ярмарках беруть участь і французькі фірми. Світова фірма Дебрі (Париж) виставила свої славетні знимальні апарати «Парво», й «Інтерв'ю». «Інтерв'ю»—за останній час набув собі великої популярности, як аматорський апарат.

Пускають кров

Негайно після підписання угоди УФИ з американцями, керовникові виробництва УФА Ерихові Поммеру було запропоновано американським контр-агентом УФИ—Парамоунтом посісти в американському виробництві видатний керовничий пост. Поммер одразу-ж виїхав до Америки. Швидко до нього приєднається відомий кіно-актор Янінгс і досить видатна артистка Лія де Путті. Універсаль запросив режисера Дюпона і молодого талановитого актора—«любовника» Майтоні. Після закінчення фільму «Фауст» до Америки виїздить режисер Мурнау. Додавши до цих ще тих, що нещодавно переїхали до Америки—режисера Любіча, архитекта Дрейєра, драматурга Крелі, руського режисера Буховецького, польку Пола Негрі то-що—стане цілком зрозумілою політика американської кіно-промисловости, що переливаючи кров, одночасно послаблює европейську кіно-творчість, відновлює власне виробництво й завойовує, завдяки участи в цьому виробництві популярних европейських режисерів та акторів—европейский ринок.

Новий театр Уфи „Глорія-Паласт".

Власні театри кінематографічних установ збільшують міць останніх, підводять під них тривкий фінансовий фундамент, роблять їх незалежними що до випуску своїх фільмів. Отже усяка велика кіно-установа прагне поширити свій театральний парк. В Німеччині на першому місці що до цього стоїть «Уфа», що має біля 130 власних театрів. Спостерігаємо, що особливо улюбленими є театри першоекранні. Такі театри гуртуються за останні роки в певних районах; ось, наприклад, на Бродвею у Нью-Йорці, на Курфюрстендамме і в центрі західної частини Берліну. Фільм, якого не випустили ці театри, неохоче беруть і театро-власники, й він вважається за другосортний. В звязку з таким відношенням до цих театрів, на зовнішність їхню звернено велику увагу. Вони конкурують поміж собою пишною оздобою, оркестрами, цікавим дивертисментом і гарним повітрям. (Питання вентилювання, штучного охоложування то-що відограє велику ролю в театральній справі). З кожним роком зростає кількість таких театрів. Не встигла ще «УФА» витратити 600.000 марок на перебудову й збільшення «Уфа-Паласт ам Цоо» (3.000 місць, симфонічний оркестр з 75 чоловіка), як одразу-ж замиготіли вогні «Глорія-Паласт» (1.200 місць), найрозкішнішого «великопанського» кіно-театру Німеччини, що ввесь у килимах, шовку й грезеті, що виблискує свічадами та мармуром.



Новий театр Уфи „Глорія-Паласт".

ФОТО ■ Бромо-олійний процес (бромойль) ■ ФОТО

В українській та російській фотографічній літературі майже зовсім не зустрічаємо відомостів що-до найцікавішого художнього процесу фотографічного друку—бромойлю. Це тим більш чудно, що за останні роки бромойль надзвичайно розповсюдився за-кордоном, постійно вдосконалюється й спрощується, і майже кожне число фото-журналу приносить які-небудь відомости що-до новин у цій галузі. Жодний з так званих «індивідуальних» засобів друку не став таким популярним на Заході, як бромойль. Наша стаття має оповісти трохи про цей прекрасний художній процес, даючи короткі вказівки до бромойля, як поводитися з матеріялами й приладдям нашого власного виробництва.

I.

Основою для бромойлю є звичайний гарний відбиток (контрастний або збільшений) на бромо-срібному папері. Отже насамперед вирішимо—який папір годиться задля нашого завдання. Існує багато різних «спеціяльних» паперів для бромойлю, але, не заперечуючи їхній позитивній якости, треба сказати, що майже усякий гарний бромо-срібний або хлоробромо-срібний папір годиться для цього завдання. Паперові ми ставимо такі вимоги: по змозі товстий шар, тривка емульсія, що може витримати оброблення пензлем і змінення температур ванни, гарне набрякування, сприйнятливість до фарб та здатність швидко сохнути. Здається, вимог багато, але, повторюємо, як довів досвід, більшість звичайних паперів в більшій або меншій мірі цим вимогам відповідають. Важливо, вибравши один який-небудь сорт та визнавши його за потрібний,—призвичаїтися до нього та вивчити усі його властивости. Краще всього взяти який-небудь бромовий папір, з картон завтовшки, матовий, напівматовий або злегка шкарубкий, та випробувати його здатність що-до набрякування, розмочивши його протягом півгодини у воді температури 20—22° Ц. Якщо емульсія гарно набрякне, але в той-же час наомац не здаватиметься слизькою, тоді майже з певністю можна визнати його за гідний до бромойлю.

Ще краще зробити спроби на невеличких клаптиках різних бромових та хлоро-бромових паперів, і знайти найбільш відходящий сорт паперу.

До виявлення бромових паперів годиться усякий гарний виявник, але особливо можна радити амідол, що дає прекрасні відбитки. Рецепт його такий:

Води	250 к. с.
Сульфіту натрія	25 гр.
Амідолу	2 гр.
Розчину бромового калія (10%) .	10 крапель.

Цей виявник, що надзвичайно гарно працює, має лише один дефект—дуже швидко псується й бруднить руки. Щоб уникнути цього, можна додати трохи калія метабісульфіту, виготовлюючи виявника в такий спосіб:

Води	250 к. с.
Сульфіту натрія	20 гр.
Калія метабісульфіту	5 гр.
Амідолу	2 гр.
Розчину бромістого калія (10%) .	10 крапель.

В такому вигляді амідоловий виявник зберігається досить гарно й не бруднить пучків.

Також гарний ось такий концентрований метолгидрохіноновий виявник:

Води (гарячої)	1000 к. с.
Гидрохінону	10 гр.
Метолу	5 гр.
Сульфіту натрія	65 гр.
Соди кришталевої	100 гр.
Бромистого калія	5 гр.

Для виявлення розчиняють одну домішку виявника з 2—3 домішками води. Виявник цей дуже гарно зберігається протягом довгого часу. Треба лише стежити, щоби підчас того, як виявник цей готується, брати гарні й свіжі хемікалії.

Фіксувати відбитки краще усього у свіжому не-

„Тарас Шевченко"—Жнива

вживаному ще зміцнювателю. Ось такий розчин буде гарний:

Води	1000 к. с.
Гіпосульфіту	150 гр.
Калія метабісульфіту	15 гр.

Як що калія метабісульфіту немає, то можна обійтися й звичайним 10—15% розчином гіпосульфіту.

Завданням цієї статті не є детальне вказання, як виготовлювати бромистий відбиток, отже ми лише зазначимо ті умови, що без них не можна зробити гарного бромойля. Насамперед бромистий відбиток мусить бути бездоганно гарний, з яскравими чистими колірами й соковитими тінями, з повною шкалою півтонів, з деталями, правильно експонований й до кінця виявлений. На недодержаних і перевиявлених або передержаних і недовиявлених відбитках краще й не робити спроб бромойля, бо бромойль не сприяє виправленню невдалої роботи. Такий відбиток можна мати лише тоді, коли є гарний негатив, добре підібраний папір і коли експозицію й виявлення зроблено точно. При чім треба сказати, що хоч недодержані або передержані відбитки й можуть через відповідне виявлення та оброблення дати більш-менш гарний бромистий малюнок, але гарного бромойля на такій основі николи не буде. Насамперед треба навчитися робити хороші відбитки, а потім вже приступити до бромойля. Це цілком зрозуміло, саме через те, що для кожного художнього процесу безумовною вимогою є цілковите знання його техніки, а техніка бромистих відбитків для бромойля є його абетка

Після виявлення, відбиток, як і звичайно, миють у воді і фіксують протягом 10—15 хвилин, а потім старано промивають у 6—8 водах, протягом години.

Негарно промиті відбитки дають погані наслідки підчас оброблення фарбою.

Загалом в роботі бромойлем усі приладдя й маніпуляції мусять бути бездоганно чистими.

Після промивання одразу-ж можна почати вибілювати, але ми радимо висушити відбиток, бо це значно збільшить тривкість емульсії, що дуже важливо у подальшій роботі.

Хоч до бромойля й годиться усякий гарний негатив, проте найкращі результати дають негативи, що мають багато деталів, з частою зміною світла й тіні. Тому, хто починає, треба спинитися на такому негативі, навіть тоді, коли він не має художньої вартости, щоби легше оволодіти технікою роботи пензлем. Розмір треба спочатку брати невеличкий 9×12—13×18 см. Радимо робити відбитки з білим кантиком, для чого, підчас друкування, накладати чорну маску на негатив, або, підчас збільшування на папір. Цей кант здасться підчас того, як накладатиметься фарба. Ми побачимо це своєчасно.

Добре вимитий і висушений відбиток кладуть на кілька хвилин у воду (температура 15—16° Ц), поки він намокне й рівно лежатиме, потім дають воді стекати з нього й кладуть у вибілювач, емульсією до гори.

Є багато різних вибілювачів, але з випробованих нами до цього часу за найпевніший ми маємо такий:

Запасні розчини:

I. 50 к. с. води.
5 гр. хромового квасу.
II. 250 к. с. води.
25 гр. бромистого калія
III. 500 к. с. води.
50 гр. мідяного купоросу (без усякої домішки заліза). Останній вибілювач гарно зберігається протягом кількох місяців.

Для вживання беруть:

10	к. с. розчину	I
100	„ „ „	II
150	„ „ „	III
300	„ „ води.	

Цей готовий вибілювач також гарно зберігається й годиться до вибілювання кількох відбитків.

Покладений у вибілювач відбиток (постійно хитайте ванну й слідкуйте, щоб не було повітряних пухирів на емульсії) почне швидко бліднути, при чім малюнок через кілька хвилин зовсім зникає, і лише зостанеться слабий тіньовий малюнок.

Після цього промивають, доки вода не стане зовсім прозорою, а тоді фіксують у розчині:

Води	1000 к. с.
Гіпосульфіту	150 гр.
Калія-метабісульфіту	10 гр.

У цій ванні малюнок ще більш втратить колір; инколи, залежно від вживаного виявника, зникає зовсім, або у вибілювачі, або у зміцнювателі.

Після зміцнення відбиток гарно промивають кілька разів, що-разу в різних водах, а потім він висихає в теплому й добре провентильованому місці. Відбиток цей мусить добре й швидко висохнути.

Для вибілювача треба вживати цілком чисті шкляні або порцелянові ванни. Инші абсолютно не годящі. Гарно завести за для цієї роботи особливу ванну й не вживати її для инших розчинів. Вибілювач можна вживати кілька разів, при чім ознакою того, що він вже не годиться, є його повільне вибілювання. Вже вживаний вибілювач не радимо довго зберігати: він псується. Невживаний вибілювач і, особливо, окремі запасні його розчини добре зберігаються протягом довгого часу. Температура вибілювача, фіксажу й загалом усіх ванн мусить бути, по змозі, кімнатною.

Треба звертати увагу на те, щоби паперовий шар не псувався; отже для цього треба у вибілювач класти не більш 1—2 відбитків заразом. Саме через те, що вибілені відбитки добре зберігаються, можна їх наготувати кілька і в такий спосіб що-разу, коли буде бажання працювати пензелем, можна мати заздалегідь готові вибілені відбитки.

Якщо працювати точно, за поданими вказівками, то це хоч і не цілковито гарантує, що бромойлі будуть гарні, але у всякому разі це вже само є основою гарних бромойлів.

Отже, закінчуючи описування «хемічної», найменш цікавої частини бромойля, ми ще раз, раніш ніж перейдемо до практичної роботи пензлем та фарбами, повторюємо: лише з гарного відбитка можна зробити гарний бромойль.

Сподіватися на те, що пензлем можна буде виправити помилки, не доводиться. Пензель і фарби у руках бромойліста є лише приладдями фотографічного процесу, і не служать для замазування хиб.

К. Бергман.

(Далі буде)

Видає ВУФКУ

«Київ-Друк» 1-ша фото-літо-друк. № 681—3.000
Київськ. Окрліт № 17486

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ
Редакційна Колегія { ЛОГІНОВ, М. ХРИСТОВИЙ

ПЕРЕДПЛАТА НА ЖУРНАЛ „КІНО" ЩО ЙОГО ВИДАЄ ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ

НА 3 МІСЯЦІ . . . . — 90 коп.
НА 6 МІСЯЦІВ . . . . 1 крб. 50 коп.
НА ОДИН РІК . . . . 3 крб.

Передплату приймається по Обласних відділах ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:

Харків, Майдан Рози Люксембург. 12. ВУФКУ.
Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.
Одеса, Обласний відділ ВУФКУ.
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.

ЦІНА №° ЖУР. 30 КОП